

T.D. 278



UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACION
BIBLIOTECA

**TESIS DOCTORALES
Y
PROYECTOS FIN CARRERA**

(Por favor no cumplimentar)

N.º Signatura

FECHA

--	--	--	--	--	--

☒ TESIS

☐ PROYECTO

AUTOR DEL PROYECTO/TESIS:

Julio SANCHEZ ANDRADA

TITULO: ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN EL CINE MUDO. DE LOS
LUMIERE A GRIFFITH

FECHA PRESENTACION:

28 de febrero de 1994

Autorizo a la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Infor-
mación a hacer uso de mi proyecto/tesis para:

☒ LECTURA EN SALA

☐ PRESTAMO

☐ FACILITAR FOTOCOPIAS

FIRMA:

D. N. I. 3.738.797

(POR FAVOR NO CUMPLIMENTAR)

OBSERVACIONES:

Recibido:

Repuelo

Ejemplar para Biblioteca



Autor: Julio A. Sánchez Andrada

Dado de Baja
en la
Biblioteca

ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN EL CINE MUDO

(De los Lumière a Griffith)



Se recuerda al lector no hacer más

Dr. D. Francisco García García

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de CC. de la Información.

Departamento de Comunicación

Audiovisual y Publicidad II.

Año 1993

UNIVERSITY MICROFILMS
SERIALS ACQUISITION
300 N ZEEB RD
ANN ARBOR MI 48106
U.S.A.
Y.D. 278

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Objetivos.....	7
Hipótesis.....	22
Límites.....	26
Fuentes.....	31
Método.....	34
Notas bibliográficas.....	47
 I. LOS INICIOS DE LA NARRATIVA FÍLMICA: DE LA ILUSIÓN DE MOVIMIENTO A LA REPRESENTACIÓN DEL ARGUMENTO.....	 50
1.1. Descripción histórica.....	53
1.1.1. El cinematógrafo.....	54
1.1.2. La herencia de los Lumière.....	61
1.1.3. "Escenas naturales" y películas cómicas.....	63
1.1.4. Los condicionantes tecnológicos..	64
1.2. Ordenación, análisis y valoración de los datos pertinentes.....	66
1.2.1. El primer tipo de organización estructural.....	74
Notas bibliográficas.....	78
 II. LA REPRESENTACIÓN EN CUADROS.....	 79
2.1. Descripción histórica.....	83
2.1.1. Los orígenes de la representación en cuadros.....	85

2.1.2.	El reportaje presentado en cuadros	90
2.1.2.1.	Las "actualidades reconstituidas".....	91
2.1.3.	Los condicionantes tecnológicos de la reproducción y de la representación en cuadros.....	94
2.1.4.	Georges Méliès o los límites de la representación en cuadros.....	98
2.2.	Ordenación, análisis y valoración de los datos pertinentes.....	108
2.2.1.	El segundo tipo de organización estructural.....	118
	Notas bibliográficas.....	123
III.	EL PLANO Y LAS ACCIONES SIMULTÁNEAS.....	125
3.1.	Descripción histórica.....	129
3.1.1.	La gestación del plano.....	131
3.1.2.	La creación de las acciones simultáneas.....	135
3.1.3.	La definitiva aparición del plano, el montaje y la elipsis.....	139
3.1.4.	La invención del campo-contracampo	145
3.1.5.	Otras aportaciones de los pioneros de Brighton.....	146
3.1.6.	Ferdinand Zecca: el truco de la transparencia y la representación de los sueños.....	148
3.1.7.	Edwin S.Porter o el paradigma de las acciones simultáneas.....	150
3.1.7.1.	"ASALTO Y ROBO DE UN TREN"	161
3.2.	Ordenación, análisis y valoración de los datos pertinentes.....	167
3.2.1.	Los condicionantes tecnológicos..	169

3.2.2. Aspectos pertinentes al discurso fílmico.....	173
3.2.2.1. El montaje.....	173
3.2.2.2. La escena y el plano....	177
3.2.2.3. La elipsis.....	183
3.2.2.4. La relación sintagmática	185
3.2.2.5. Las acciones simultáneas	189
3.3. Tres tipos de organización estructural del relato.....	197
3.3.1. El tipo de transición.....	212
3.3.2. El tipo basado en la aparición del plano.....	215
3.3.3. El tipo basado en las acciones simultáneas.....	221
Notas bibliográficas.....	225
IV. DAVID WARK GRIFFITH O LA MADUREZ DE LA NARRATIVA FÍLMICA.....	229
4.1. Descripción histórica.....	234
4.1.1. Condicionantes expresivos.....	237
4.1.2. Condicionantes tecnológicos.....	240
4.1.3. Condicionantes económicos.....	245
4.1.4. Los comienzos de Griffith.....	249
4.1.5. La representación de los conteni- dos de conciencia.....	256
4.1.6. La fragmentación del espacio escénico.....	259
4.1.7. El ritmo dramático.....	261
4.1.8. La descripción.....	263

4.1.9. La definitiva superación del esquema teatral en la puesta en escena.....	266
4.1.10. La multiplicidad de las acciones simultáneas.....	274
4.1.11. La pluralidad del parámetro temporal.....	281
4.1.12. Elementos visuales de codificación.....	285
4.1.12.1. El caché.....	286
4.1.12.2. El encadenado.....	290
4.1.12.3. El fundido.....	294
4.1.12.4. El color.....	296
4.1.12.5. El rótulo.....	298
4.2. Ordenación, análisis y valoración de los datos pertinentes.....	300
4.2.1. El plano como unidad narrativa y el concepto analítico del espacio fílmico.....	301
4.2.1.1. El raccord visual o continuidad aparente....	308
4.2.1.2. Corte de plano y continuidad.....	315
4.2.1.2.1. La "unidad de acción"....	318
4.2.2. La segmentación interna de la escena.....	327
4.2.2.1. Articulación de escenas y continuidad.....	335
4.2.3. El concepto y los límites de la secuencia.....	366
4.2.4. La diversificación del parámetro temporal.....	381

4.3. Los tipos de organización estructural...	387
4.3.1. El tipo integral de organización	402
4.3.2. El tipo basado en el paralelismo temporal.....	407
Notas bibliográficas.....	412
CONCLUSIONES.....	416
Conclusiones derivadas de las hipótesis	418
Consecución de los objetivos generales	441
BIBLIOGRAFÍA.....	445

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Con casi un siglo de vida a sus espaldas, el cine sigue siendo la forma de expresión más novedosa y específica de nuestra época.

Cientos de miles de publicaciones avalan el interés que desde sus orígenes ha venido suscitando y, sin embargo, creo que -también casi desde sus orígenes- algunos desajustes de perspectiva han condicionado en gran parte la literatura y la investigación teórica sobre este medio de comunicación.

Quizá el apresurado intento de elevar el cine a la categoría social y cultural de otras formas de representación, sobre todo las escénicas, habría que atribuir en buena medida ese desajuste o -mejor, en términos del oficio- desenfoque aún presente en muchos de los estudios dedicados al mal llamado "séptimo arte".

Desde hace años -y en este planteamiento, he de confesarlo, ha sido determinante mi ya larga dedicación a la enseñanza- he añorado un trabajo que, instalándose al margen de cualquier tendencia mediatizadora y, por ello, potencialmente tergiversadora, sistematizara desde el principio la génesis y consolidación de la narrativa cinematográfica.

Se trataría de estudiar el cine, antes que nada, como un proceso de comunicación que se torna históricamente posible a partir del descubrimiento de la imagen animada: cómo por la vía del ensayo y el error va adquiriendo y perfeccionando sus propias estructuras narrativas hasta lograr un discurso dotado de la eficacia necesaria, es decir, fluido e inteligible.

Ya apuntaba con certera intuición Eisenstein que:

"el lenguaje está mucho más cerca del cine que la pintura misma"(1).

En esa línea -entendiendo, creo yo, el concepto de lenguaje en su sentido más amplio- habría que situar los ensayos e investigaciones del cineasta ruso y de algunos de sus compatriotas y contemporáneos que abren el primer gran momento de reflexión en la historia de este medio.

Desde algún tiempo después, bajo una perspectiva distinta, el estructuralismo y la semiología se han venido ocupando de estudiar el cine prioritariamente como una forma específica de lenguaje. Por lo general, la lingüística ha constituido, según proclamó Roland Barthes, el modelo fundador del análisis estructural del relato seguido por un importante

número de investigadores convencidos, al parecer, de que, como expresara el propio Barthes:

*"una misma organización formal regula verosí-
milmente todos los sistemas semióticos, cua-
lesquiera sean sus sustancias y dimensiones"*
(2).

Por desgracia -y estamos ya a varias décadas de los primeros intentos de formalización analítica impulsados desde la semiología-, el cine parece ofrecer una resistencia tenaz a someterse a los parámetros de la organización formal que postula en su hipótesis el autor de la "Introducción al análisis estructural del relato".

Entre los factores que inciden, a mi juicio, en las dificultades que encuentran los semiólogos a la hora de sistematizar el complejo fenómeno del lenguaje fílmico quizá el más importante tenga que ver con el propio planteamiento general con se ha abordado y se sigue abordando el tema: resulta poco menos que imposible aplicar en sentido estricto al cine los conceptos analíticos propios de la lingüística. La manifiesta carencia de una doble articulación del lenguaje fílmico similar al de la lengua priva al semiólogo del

instrumento necesario para llevar a cabo con esperanzas de éxito una sistematización global del fenómeno audiovisual. Y si pueden ser posibles algunos análisis parciales, fundamentalmente ligados al sonido o, sobre todo, al personaje, parece una obra poco menos que irrealizable -al margen de su dudosa utilidad- la catalogación de todos y cada uno de los elementos que entran a formar parte de la organización del mensaje visual.

Las sugerentes propuestas de Umberto Eco tendentes a desvincular los códigos icónicos de los pertenecientes al lenguaje verbal y a determinar una triple articulación del código cinematográfico que presentaría -por las particularidades propias de la imagen en movimiento- una tercera articulación del lenguaje fílmico (3) abrieron el camino a prometedoras investigaciones cuyos frutos, sin embargo, están todavía en la mayor parte de los casos por madurar. Quizá tenga que ver con ello el haber establecido como último y básico nivel de lectura el de las unidades discretas, privadas de movimiento, que hipotéticamente habrían de proporcionar un número reducido de "figuras" o elementos combinables, algo equiparable, en el fondo, a la segunda articulación del lenguaje verbal.

En ese sentido, me parece acertada la observación de Gianfranco Bettetini cuando afirma que:

"La 'figura' filmica, la porzione di gesto colta nella sua fissità statica potrà costituire l'ultimo livello d'analisi della lettura filmica. Ma quando si coinvolgono problemi di significazione, il lavoro di ricerca dovrà sempre orientarsi attorno al piano delle grandi unità narrative. Si dovrà anche analizzare la loro composizione fino al minimo dettaglio materiale, ma non ci sembra esatto postulare, per il momento, una seria possibilità di strutturazione ai livelli degli elementi compositivi" (4).

Uno de los aspectos que, quizá por la delimitación propia de su campo de estudio, parecen dejar de lado las investigaciones semiológicas es el proceso histórico que ha seguido en su formación la narrativa fílmica. Un proceso cuyo conocimiento, sin embargo, me parece necesario si se desean comprender en toda su dimensión las características particulares que han hecho del cine este tipo específico de lenguaje y no otro. Un proceso que, por otro lado, aparece íntimamente ligado a las determinadas condiciones tecnológicas que lo posibilitan o interfieren y que, si bien conforman un aspecto que se autoexcluye del alcance semiológico -como observara con

acuerdo Christian Metz (5)-, no dejan de tener un considerable interés al constituir uno de los entornos inmediatos e interactivos del fenómeno cinematográfico.

Aunque parezca, pues, a primera vista paradójico, quizá resulte de suma utilidad -cuando no de absoluta necesidad- ponerse al lado de los hombres que, apenas superados los momentos de asombro y euforia provocados por la novedad del artilugio de física recreativa, se dedicaron a investigar las virtualidades expresivas que la reproducción del movimiento encerraba. La insaciable curiosidad y el obstinado tesón de algunos de ellos consiguieron hacer del cinematógrafo un instrumento capaz de contar historias y no sólo de registrar hechos.

Objetivos

Tres son los objetivos principales que persigue este trabajo como inmediatamente voy a exponer, pero antes permítaseme una consideración que afecta, en términos generales, al orden metodológico: teniendo como lugar de referencia el proceso de formación de la narrativa fílmica, cada uno de los

tres objetivos representa un paso intermedio y, a mi entender, necesario para alcanzar el siguiente, de manera que la consecución del último estará posibilitada y justificada a partir de los anteriores. Siguiendo ese mismo orden también en su exposición, quedarían enumerados así:

1. Establecer desde el punto de vista de la narrativa fílmica un marco ordenador que sirva de base para el necesario análisis científico mediante la reconstrucción de la cronología trazada por las aportaciones de los primeros cineastas.

Si es cierto que muchos de los descubrimientos que hicieron posible la consolidación de una narrativa propia se pueden rastrear en los libros dedicados a la historia del cine, no lo es menos que el inventario suele aparecer incompleto y, sobre todo, falto de las conexiones necesarias para comprender en profundidad el significado y la proyección de aquellas adquisiciones.

Por otra parte, la perspectiva desde la cual quiero aproximarme al desarrollo histórico de la narrativa fílmica me parece un aspecto lo suficientemente importante como para ser reseñado en este momento ya que, sin duda, habrá de afectar a la selección e interpretación de los datos pertinentes: los cursos de formación seguidos en la Escuela Oficial

de Cinematografía y, también, en la de Radiodifusión y Televisión así como el hasta ahora ininterrumpido ejercicio de la profesión me proporcionan una posición favorable para observar y analizar desde dentro el proceso que procuraré someter a estudio. La perspectiva será, pues, la de un profesional que examina y valora los pasos seguidos por otros profesionales en su intento de dotar al cine de los recursos narrativos necesarios para hacer de este medio una forma original y novedosa de comunicación.

2. El segundo de los objetivos que pretende alcanzar mi trabajo tiene que ver, precisamente, con el análisis de las aportaciones realizadas por los cineastas a lo largo de las primeras décadas del cine. Sin duda, algunas de ellas perdieron vigencia en pocos años mientras que otras abrieron el camino a fórmulas de mayor eficacia comunicativa, sin olvidar, claro está, que buena parte de aquellos hallazgos siguieron siendo válidos tras la incorporación del sonido y han perdurado como norma del buen hacer cinematográfico hasta el día de hoy.

3. A partir de la valoración de esas aportaciones, contextualizadas en su devenir histórico, intentaré focalizar y poner en evidencia el tercero de los objetivos de la tesis, que no es otro que el manifestado en su título: las estructuras narrativas que sustentan y se deducen del discurso fílmico

elaborado por los cineastas que marcaron los inicios y la primera madurez del nuevo medio de expresión durante el período mudo.

Ahora bien, la escueta formulación de este último objetivo -justificable, espero, por la brevedad que impone todo enunciado- precisa de una serie de explicaciones y acotaciones que delimiten con exactitud el campo que se pretende someter a estudio, que lo muestren como un ámbito abarcable en cuanto a su extensión y depuren las posibles ambigüedades que, en cuanto a comprensión, pudieran generar los términos en los que dicho título ha quedado expresado. Por todo ello, pues, me parece necesario adelantar las siguientes aclaraciones:

1ª. Dada la extremada variedad de definiciones que giran alrededor del vocablo "estructura", resulta conveniente explicitar el concepto con el que pretendo moverme a lo largo de esta investigación que, como más adelante intentaré justificar, tiende a centrarse fundamentalmente -por lo que a este último objetivo se refiere- en el discurso fílmico. La organización interna de dicho discurso o, si se prefiere, la combinación de los códigos que lo componen formando, como decía Michel Foucault, *"un conjunto de relaciones que se mantienen y se transforman independientemente de las cosas que unen"* (6) es una primera aproximación que se completa con la

identificación de trama y estructuras discursivas que propone Umberto Eco (7).

2ª. Parece evidente que tiene que haber al menos tantas estructuras como filmes o, dicho de otro modo, cada filme presenta como mínimo una estructura propia e irrepetible. Aunque los elementos que integran distintos filmes pudieran ser los mismos, su organización y funcionamiento en el seno del discurso jamás podrían ser idénticos.

Ahora bien, parece razonable pensar que, a partir de las características comunes y, sobre todo, cuando los elementos comunes cumplan también una función común o equiparable en distintos filmes, se puedan establecer por abstracción tipos teóricos que sirvan de referencia para contrastar las distintas soluciones combinatorias que su estructura presenta. En este supuesto -que complementa el concepto de estructura arriba explicitado- es en el que pretendo desarrollar mi análisis tomando como punto de partida el estudio de aquellos elementos y relaciones que me parecen específicas de la narrativa fílmica, como enseguida voy a tratar de exponer.

3ª.- De los numerosos elementos que, a través de su articulación, entran a formar parte de los múltiples subsistemas que componen la estructura narrativa del filme, los que

pueden presentar el carácter de específicos -hasta el punto de que sin ellos o a falta de uno de ellos el filme no puede existir- son el espacio y el tiempo de la representación, el personaje y, sin duda alguna, la propia acción representada, sea que se la conciba como un contenido propio de los otros o bien como generadora de las relaciones entre los dos primeros.

Por desgracia, la mayoría de los estudiosos de la comunicación narrativa desde una perspectiva estructural parece pasar por alto la descripción del elemento temporal. De ello se lamenta, a propósito de los elementos descriptibles en la fábula, Mieke Bal cuando afirma que ni Bremond ni Greimas han tenido en cuenta que un acontecimiento, por muy insignificante que sea, siempre ocupa un tiempo en la realidad y que, dado que el tiempo es a menudo importante para la continuación de una fábula, debe hacerse descriptible (8).

En este orden de consideraciones -sin salirnos, eso sí, del terreno de la literatura-, una de las excepciones es la protagonizada por Tzvetan Todorov quien, tras distinguir en el nivel sintagmático del relato las 'proposiciones' -caracterizadas como acontecimientos aislados- de las 'secuencias' o unidades narrativas completas, pasa a analizar las relaciones lógicas, temporales y espaciales que se dan entre ellas (9).

Precisamente el estudio de las relaciones temporales y espaciales será una de las constantes de esta tesis doctoral. De hecho, la articulación dinámica del parámetro temporal con el espacial viene a constituir, a mi juicio, el esqueleto sobre el que discurren o se sustentan el resto de los sistemas configurables en el seno del discurso fílmico. Y no parece excesivamente arriesgado adelantar, como hipótesis de trabajo, que la evolución de la narrativa fílmica ha dependido, a lo largo de la historia de este medio de comunicación, de los grados de complejidad estructural que ha ido alcanzando la articulación de tiempo, espacio y acción. A partir de esos tres elementos intentaré, pues, el proceso de abstracción necesario para establecer los tipos de referencia.

A pesar de lo difícil que resulta, por las propias características de la representación cinematográfica, prescindir de la descripción de cualquiera de los elementos que arriba hemos calificado como específicos, nos hemos resistido a incluir en este trabajo al personaje. Entre las razones que justifican tal decisión -y que, espero, serán benevolentemente aceptadas- destaca la enorme complejidad de un tema que, sin duda, exige por sí sólo la dedicación de una extensa tesis doctoral. Por otro lado, si optáramos por introducir la variable del personaje en la red de interrelaciones que establece la articulación espaciotemporal, la amplitud del campo que habría que abarcar obstaculizaría más de la cuenta

la razonable y obligada penetración en profundidad que se espera del tipo de investigación que estamos ahora presentando. En tercer lugar, sobre el personaje existe un extenso repertorio de estudios especializados desde distintas disciplinas científicas y, en particular, ha sido abordado con insistencia por la semiología y todo ello hace bastante improbable encontrar perspectivas enriquecedoras por su novedad.

Con todo, no hay que olvidar que aunque haya constituido un objeto preferencial de estudio en buen número de investigaciones, tenemos que reconocer que el tema del personaje es uno de los problemas todavía abiertos de la teoría narrativa y parece que habrá que esperar un tiempo para que se produzcan aproximaciones con un grado aceptable de consenso.

A las propuestas psicologistas en torno al personaje, como la de Bradley, basada en un modelo de análisis específico de rasgos (10), oponen otros la existencia puramente abstracta, verbal ("precipitado" de las palabras en la memoria del lector) de lo que se denomina personaje. Las teorías de los formalistas y, por lo general, de los estructuralistas -con notables y valiosas excepciones, como la de T. Todorov o la de Ph. Hamon- vacían también al personaje de cualquier aspecto psicológico para considerarlo exclusivamente

como función, producto de la trama, "actante", según el conocido modelo de análisis de A.J.Greimas.

Las lagunas de la teoría estructuralista son puestas en evidencia, entre otros, por Seymour Chatman quien apunta, como indicio en este sentido orientador, el cambio de actitud que refleja el análisis de "Sarrasine" de Roland Barthes (S/Z), donde parece desviarse del concepto funcional para desvincular al personaje de su obligada servidumbre a la acción y establecerlo como entidad psicológica, como propiedad narrativa con un código exclusivo, el llamado "código sémico" (11).

Todavía habría que recordar la apertura de otras vías de aproximación al problema, como la propuesta por el propio Chatman o, muy cercana a ella, la que apunta Philippe Hamon, sin olvidar las prometedoras teorías del grupo de Entrevernes. Pero, por muy tentador que sea investigar el tema del personaje, si lo introduyéramos en esta tesis, desplazaría inevitablemente los objetivos de la misma relegando al olvido, una vez más, cuestiones que me parece fundamental y prioritario profundizar.

En otro orden de cosas, antes de cerrar el tema de los elementos específicos de la estructura narrativa en el medio cine me parece necesario ofrecer, aunque sea brevemente,

una justificación adecuada de las afirmaciones vertidas en los párrafos que preceden. Para ello vamos a partir de los propios fundamentos de la teoría estructuralista, fundamentos que, en lo que a la narración se refieren, se apoyan en la distinción establecida por los formalistas rusos entre "fábula" y "trama" que, a su vez, se podría remontar hasta el propio Aristóteles.

De hecho, los conceptos aristotélicos de *logos* y de *mythos*, correspondientes a los de "fábula" y "trama" de los formalistas rusos, reaparecen en la teoría estructuralista francesa como *histoire* o *récit* y *discours*, traducidos generalmente al castellano por "historia" y "discurso".

Historia y discurso se presentan como los componentes básicos de toda narración. Dicho de otra manera, en toda narración cabe distinguir el contenido de la expresión, lo que se cuenta de cómo es contado. Si la historia se sustenta sobre los sucesos (acciones y acontecimientos) que viven los personajes en un lugar y en un tiempo determinados, el discurso viene a ser la transmisión de dicha historia en una forma estructural también determinada, forma que tiene que ver sustancialmente con el medio en que la narración se expresa porque, como bien apunta Umberto Eco, "*la trama es la historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie, con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia adelante y hacia atrás (o sea, anticipaciones y 'flash-back'), descrip-*

ciones, digresiones, reflexiones parentéticas" (12).

No es difícil coincidir con Claude Bremond cuando atribuye a la historia un nivel de significado autónomo, dotado de una estructura que puede ser aislada de la totalidad del mensaje (13). Así, la historia se muestra independiente de las técnicas narrativas en las que se apoya y puede trasponerse de un medio a otro sin perder sus propiedades fundamentales. Por el contrario, el discurso a través del cual dicha historia se ordena y transmite no puede ser sino específico del medio elegido para expresarla.

Ahora bien, si algo caracteriza al cine es su capacidad para registrar, reproducir y representar imágenes en movimiento, aunque realmente se trate de una ilusión de movimiento, de un movimiento tan sólo aparente.

Desde la perspectiva del receptor, parece indudable que todo movimiento -que en el plano narrativo bien se puede identificar como suceso o, más estrictamente, tratándose de los personajes, como acción o acontecimiento- se percibe como tal por su relación dinámica con las coordenadas espaciales y temporales en las que se inscribe. En otras palabras, toda acción parece desarrollarse en un espacio y desenvolverse en un tiempo.

El discurso fílmico no puede sino representar la acción o, mejor dicho, acciones concretas, en un aquí y ahora inmediatos. Como afirmara Jean Mitry, "en cine toda acción es una acción *que se está realizando*. Todo en él es *actual*, sólidamente imbricado en el espacio y en el tiempo" (14). Será, pues, desde la organización discursiva de esas acciones, con sus correspondientes parámetros temporales y espaciales, desde donde habrá que intentar el análisis de las estructuras narrativas propias de la comunicación fílmica cuyos contenidos, evidentemente, no podrán ser otros que las historias que se pretendan contar a través de este tipo específico de discurso.

Pero antes de seguir adelante resulta necesario aclarar dos cuestiones de suma importancia para el planteamiento general de este trabajo: la primera se refiere al concepto de acción en el que pretendemos movernos; la segunda, a la perspectiva desde la cual vamos a introducir la acción en el estudio del discurso fílmico.

Parece aceptado que en las obras literarias la acción tenga siempre como referente al ser humano, de forma que éste se presenta como sujeto agente de la serie de actos que concurren en la trama. En ese sentido, el concepto de acción comporta un cierto grado de volición por parte del sujeto y comprende inevitablemente un fin que la justifica.

La acción aparece, pues, como acto consciente, volitivo y teleológico del personaje o personajes de la obra.

Este concepto, propio de los estudios literarios, es el que suele asumir también la semiología, complementado por el de acontecimiento, que comprende aquellos hechos o sucesos en los que el personaje aparece como sujeto paciente y que, en la concatenación causal que preside la narración, pueden provocar nuevas acciones o reacciones del personaje.

El conjunto de acciones y acontecimientos conforman una de las áreas de significado dentro del contenido narrativo -dentro de la historia- que responde al nombre genérico de sucesos.

Ahora bien, el concepto de acción como suceso consciente y, por lo tanto, emanante de un ser humano -en términos parecidos lo define, por ejemplo, Teun A. Van Dijk (15)- presenta, por su carácter restrictivo, notables carencias. De ello parecen percatarse algunos otros autores, como Seymour Chatman, quien amplía las posibilidades de la acción al conjunto de lo que él denomina *existentes*, si bien las acciones significativas para la trama corresponden al subconjunto de los *personajes* mientras las no significativas son las que puede ejercer un elemento del *escenario* (16).

A pesar de todo, creo que ni siquiera la ampliación de Chatman llega a cubrir el complejo panorama de fenómenos que la acción entraña mientras se siga manteniendo el carácter consciente que la semiología le atribuye. En concreto, quedan fuera del alcance de ese concepto todos los movimientos reflejos y muchos otros que, desde el punto de vista del comportamiento no verbal, se presentan como inconscientes y, sin embargo, plenos de significado comunicativo.

El cine, al representar también esos movimientos, no puede dejarlos al margen ni clasificarlos dentro de una posible categoría que correspondería al terreno de lo arbitrario. En otras palabras, la narrativa fílmica se ve en la obligación de describirlos y, dado que no están privados de finalidad ni de significado, analizar su función dentro de la estructura.

Quizá convendría admitir que el concepto de *acción* que manejan los semiólogos puede ser válido en el terreno de la literatura, pero se queda estrecho a la hora de describir adecuadamente la representación propia del cine.

En la práctica profesional se viene denominando "acción", en un sentido muy amplio, a todos los movimientos -sean conscientes o inconscientes, emanantes de los personajes, de los animales o de los semovientes- que participan en

la representación. Hasta los movimientos aparentemente naturales, es decir, los que hay que provocar para que sean recogidos por la cámara como si fueran producto de la Naturaleza (viento, lluvia, derrumbamientos, etc.), se describen en el guión como acciones. En resumen, el concepto de acción en la práctica profesional se corresponde con el de *sucesos* utilizado por algunos semiólogos, pero incluyendo además los movimientos reflejos e inconscientes que, según hemos apuntado hace un momento, parecen quedar fuera de la categoría de *sucesos*.

Este concepto amplio de acción resulta no sólo útil para la práctica profesional, sino también puede mostrarse pertinente al análisis propio de la narrativa fílmica y, desde luego, el más adecuado para el trabajo que pretendo desarrollar. De hecho, entendida como movimiento, la acción genera directa o indirectamente buena parte de las posibles relaciones espaciales y temporales que se dan en la historia y que, por otro lado, determinan en su representación las características esenciales del discurso fílmico.

Por sus íntimas imbricaciones temporales y, sobre todo, espaciales resulta no sólo posible sino también necesario contemplar la acción desde el discurso fílmico. En efecto, en la representación mediante imágenes en movimiento, la denotación y la connotación aparecen tan fusionadas por lo que

a los parámetros espaciales de la acción se refiere que no podemos estar en desacuerdo con Chatman cuando afirma que los límites entre el espacio de la historia y el espacio del discurso resultan mucho más difíciles de esclarecer que los que se establecen entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso (17). Y es que el espacio de la historia fílmica es un espacio concreto, elegido para cada plano, con una intencionalidad o -si queremos utilizar la terminología propuesta por Mieke Bal (18)- focalización determinada. La disposición de los personajes, sus movimientos, el ángulo de cámara, el tamaño o escala, el cambio de plano o de punto de vista, etc. no son sino manifestaciones del discurso que cruzan la línea de desarrollo de la historia.

Hipótesis

Como es de suponer, los objetivos propuestos se sustentan sobre una serie de hipótesis generales que conformarán el trasfondo de la investigación y que a partir de ella habrán de aparecer suficientemente demostradas. En torno a la verificación de dichas hipótesis girará en buena medida el capítulo dedicado a las conclusiones, pero parece metodológi-

camente obligado adelantarlas ahora para marcar con la mayor aproximación posible los perfiles propios de este estudio sin olvidar, eso sí, el carácter general de aquellas.

La primera de dichas hipótesis ha sido esbozada ya al tratar del tiempo y del espacio como algunos de los elementos cuya articulación proporciona uno de los rasgos que definen el discurso fílmico. Con mayor precisión podría quedar formulada así:

la específica articulación espaciotemporal que la acción genera viene a constituir en las obras del período que vamos a investigar la armazón sobre la que se sustentan el resto de los sistemas configurables en el seno del filme narrativo.

Apoyada en esa primera hipótesis y en la perspectiva histórica que, como se deduce de los objetivos expuestos, queremos adoptar en este trabajo, la segunda hipótesis plantea la posibilidad de una evolución de los planteamientos narrativos a lo largo del período elegido para su investigación. Se puede formular de la siguiente manera:

tomando como criterio el grado de complejidad de la articulación espaciotemporal, resultará pertinente sostener la existencia de una evolución de las estructuras narrativas en el caso de que el análisis de los filmes producidos a lo largo del período elegido demuestre la presencia de una articulación cada vez más compleja.

La tercera hipótesis sobre la que vamos a fundamentar nuestro trabajo tiene que ver con lo que al exponer el tercero de sus objetivos hemos denominado "tipos teóricos de referencia" en los que, por abstracción, pueden quedar reflejadas las estructuras narrativas características del período que pretendemos investigar. Dice así:

a partir de las funciones de los elementos esenciales del discurso fílmico durante el período mudo se pueden establecer por abstracción tipos teóricos que sirvan de referencia para contrastar las distintas soluciones combinatorias que su estructura presenta.

Directamente relacionada con el primero de los objetivos propuestos, la cuarta hipótesis general hace referencia al marco cronológico que se pretende establecer. Su formulación es como sigue:

dentro del conjunto de datos que ofrece la historia del cine, es posible y necesario seleccionar ordenadamente los que se refieren a la narrativa fílmica para obtener un instrumento de análisis adecuado al estudio de las articulaciones espaciotemporales.

Nuestra quinta hipótesis tiene que ver con todas las anteriores y, a su vez, ofrece consecuencias metodológicas que en su momento examinaremos. Esta es su enunciación:

la continuidad constituye el mejor criterio para determinar el grado de concatenación que se da entre varias imágenes. A partir de ella se pueden establecer con claridad los distintos segmentos autónomos o unidades de significado presentes en el filme narrativo del período mudo.

Por último, todavía es posible formular una sexta hipótesis que nos va a servir para entrar en el tema de los límites cronológicos que acotan esta investigación. Dice así:

en las dos primeras décadas del cine tiene lugar un proceso de formación de la narrativa fílmica que alcanza su primer momento de madurez en la obra de David W. Griffith, cuyos filmes más significativos a este respecto son "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" e "INTOLERANCIA".

Límites

El título de "Estructuras narrativas en el cine mudo" que se propone para la tesis señala ya una acotación tanto del tema como del período que van a constituir el campo de trabajo reservado a esta investigación.

Los años que transcurren desde el descubrimiento del cinematógrafo hasta la definitiva incorporación del sonoro -tres décadas aproximadamente- delimitan, sin lugar a dudas, la etapa más rica en acontecimientos de toda la historia del

cine. Y no me refiero sólo, claro está, a la difusión y popularización del sorprendente invento, a la lucha de patentes o al conflictivo surgir de una industria que pronto va a encontrar en el estrellato uno de sus pilares más sólidos, sino a la constante búsqueda y ensayo de soluciones narrativas que protagonizan los pioneros del nuevo medio. La aparición de una forma de representación sin precedentes en la Historia va a exigir de los cineastas una gran dosis de imaginación para descubrir, en breve tiempo, las posibilidades de transmisión de mensajes que encierra el tipo específico de comunicación por medio de imágenes que hoy reconocemos como lenguaje fílmico.

La difícil tarea de trasponer la simple reproducción ilusoria del movimiento para, explotando sus virtualidades, hacer comprender a un público de mentalidad precinematográfica el desarrollo de narraciones en las que los parámetros temporales y espaciales presentaban valores hasta entonces desconocidos marcan este período de la historia del cine caracterizado por la falta del elemento sonoro.

Dentro del período mudo que, como es sabido, finaliza hacia el 1927, fecha en la que se estrena la famosa película de Alan Crosland titulada "EL CANTANTE DE JAZZ", he acotado los límites cronológicos de la investigación que pretendo realizar a los años que van desde la invención del

cinematógrafo hasta las grandes producciones de Griffith, filmes con los que la narrativa cinematográfica parece llegar a un punto de plena madurez en el dominio de la articulación de los parámetros tempoespaciales.

La razón principal de haber centrado la tesis en aproximadamente las dos décadas iniciales del cine reside fundamentalmente en el interés de poder contemplar con el suficiente detenimiento cómo el recién nacido medio de expresión va descubriendo sus propias potencialidades narrativas, cómo va organizando sus primeros discursos inteligibles hasta conseguir a partir de ellos una narración perfectamente construida. Claro que podríamos haber intentado abarcar todo el período mudo -y, de hecho, ese fue nuestro propósito inicial-, pero, tras un detenido examen de tan vasto campo, constatamos que no podía por menos de superar en exceso las aspiraciones razonables de una tesis doctoral.

Si las fechas mencionadas señalan las fronteras temporales de este trabajo, sus límites internos dependen en buena medida de los objetivos que se persiguen y que más arriba he procurado exponer con claridad.

Para comprender adecuadamente las claves de la representación por medio de la imagen en movimiento y, también, para establecer unos criterios que garanticen con

cierta objetividad la valoración de las obras cinematográficas parece necesario investigar previamente cómo fue descubriendo el cine, a pesar de las enormes limitaciones del momento, las fórmulas comunicativas que hicieron posible sentar las bases de una narrativa capaz de asumir los continuos enriquecimientos y renovaciones posteriores.

Desentrañar la verdadera función de los elementos específicos con los se construye el discurso fílmico ateniéndonos al uso que de ellos hicieron sus creadores es, en el fondo, una de las expectativas que fundamentan esta investigación. Quizá muchos de los conceptos que sustentan la teoría cinematográfica necesiten una profunda revisión histórica ya que parecen insuficientemente explicitados cuando no decididamente confusos. Tal y como han llegado hasta nosotros, conceptos como el de plano, escena, secuencia, continuidad y ruptura espaciotemporal, acciones paralelas, montaje alternado, etc., no resultan instrumentos adecuados para describir y estudiar la rica y compleja realidad que aspira a contemplar la narrativa fílmica.

Por lo que respecta al tema propuesto en el título de la tesis, mi intención es ceñirme al estudio del filme narrativo, si bien es cierto que habrá que tener muy en cuenta su entorno histórico inmediato, constituido por el reportaje, con el que mantiene un enriquecedor flujo de relaciones.

Dentro del terreno de las estructuras -y ateniéndome a los objetivos arriba expuestos-, el campo de esta investigación queda fundamentalmente circunscrito al ámbito del discurso, ya que la historia contenida en dicho discurso trasciende de por sí el medio en que es expresada y, por eso mismo, presenta un nivel de significado autónomo. A pesar de todo, como es lógico, la historia tendrá que aparecer una y otra vez en sus múltiples e inevitables relaciones con el discurso, pues este último siempre se sustenta sobre aquella.

Por otro lado, la historia ha constituido y sigue constituyendo el objeto prioritario de muchas de las investigaciones nacidas desde el estructuralismo y la semiología, mientras que, por el contrario -y dentro de la narrativa fílmica-, se constata una notable carencia de aportaciones al estudio del discurso y, más concretamente, al análisis de los elementos y relaciones específicas que hemos puesto de relieve en esta introducción.

Fuentes

Lugar de referencia obligado para cumplir los requisitos científicos del trabajo que estoy presentando habrá de ser el conocimiento directo de las obras realizadas por los cineastas del período que intento someter a estudio. Por desgracia, muchas de las películas que abrieron la primera etapa del cinematógrafo se consideran irremediabilmente perdidas; en otros casos, su pertenencia a propietarios privados o el lamentable estado de conservación resulta un obstáculo insalvable para lograr su visionado; pero, a pesar de todo, algunas de las cintas más interesantes de aquella época han llegado hasta nosotros y ya no es necesario impetrar un milagro para contemplar una copia mediante alquiler, acudiendo a videotecas especializadas o a la generosidad de ciertos coleccionistas cuya meritoria pasión habría que alabar públicamente.

Es posible que en más de una ocasión estas previsiones resulten excesivamente optimistas y tenga que conformarme con el fondo de documentación compuesto por los libros dedicados a la historia del cine. Aunque su perspectiva y sus objetivos sean otros y, como indiqué más arriba, falte con frecuencia en ellos una visión en profundidad del significado y la proyección de las aportaciones a la narrativa fílmica

realizadas por los pioneros, me parecen un instrumento necesario para contrastar fechas y datos o para disponer de descripciones que suplan la carencia de algunas películas. No es infrecuente, de otra parte, encontrar en las páginas de esos libros sustanciosos comentarios y reflexiones sobre algunos elementos del fenómeno cinematográfico que, sin duda, podrán ser ocasionalmente aprovechados para este trabajo.

Un grupo de fuentes de estimable interés lo constituyen aquellos libros escritos en fechas todavía no lejanas del período mudo que, desde ópticas distintas, intentan desglosar aspectos parciales o globales de la obra cinematográfica. A veces se encuentran en ellos descripciones pormenorizadas y hasta desgloses de fragmentos con indicaciones técnicas valiosas para constatar el grado de desarrollo de la narrativa fílmica.

No me parece desaconsejable la consulta frecuente de los manuales destinados, directa o indirectamente, a la enseñanza. Algunos se remontan a los años finales del cine mudo o a los primeros momentos del sonoro. En todos se puede constatar la normativa considerada como académica en ese momento, pero además -y esto me parece mucho más interesante- se describen aspectos narrativos y se analizan conceptos que conviene contrastar a la luz de los datos históricos que vayan apareciendo a lo largo de este trabajo.

En lo que a dos de los objetivos expuestos se refiere, es decir, la reconstrucción cronológica de las aportaciones de los cineastas del período mudo en el terreno de la narrativa y su análisis pormenorizado, tengo el propósito de utilizar todo aquel material que me facilite un contacto lo más directo posible con las intenciones y experiencias de los pioneros del cine, ya sean entrevistas, artículos periódicos, críticas o simples notas de prensa. Quizá encuentre en este tipo de fuente algunas de las claves para entender la formación y desarrollo de la narrativa fílmica.

Por último, para el estudio de las estructuras narrativas -el tercero de los objetivos propuestos-, tomaré de la semiótica y de los estructuralistas aquellas propuestas que, siguiendo el principio de pertinencia, resulten aplicables y, sobre todo, útiles al análisis del lenguaje cinematográfico, por lo que acudiré a la obra publicada de aquellos investigadores que a mi juicio hayan sentado o estén proponiendo vías de acceso practicables para la comprensión del difícil y escurridizo terreno del discurso fílmico, que es el que intenta abarcar -dentro de los límites arriba fijados- la tesis doctoral que estoy introduciendo.

Método

Como su etimología indica, el concepto que corresponde al término *método* implica una cierta finalidad, un *camino hacia* -se supone- un determinado objetivo. En ese sentido cabe esperar una elección a priori del itinerario a seguir y de los instrumentos que intencionalmente se van a utilizar para llevarlo con buen pie. El significado etimológico de método permite, pues, su descripción anticipada, como exige la norma académica.

Es frecuente, sin embargo, la utilización del término *trayectoria* como una de las posibles traducciones del concepto de método. Directamente tomado de la palabra francesa "*trajectoire*", de aplicación en balística, este segundo significado presenta connotaciones etimológicas de algo realizado, de lo ya hecho, como indica su derivación del participio de un verbo. No por nada su origen hay que buscarlo en "*trajicere*" (trans-jacere = arrojar), utilizado a veces en latín con el sentido viajero de *atravesar* o *pasar al otro lado*.

Al revés de lo que ocurre con el método, la trayectoria -a menos que se trate de un cálculo de proyección geométrica- habría que describirla una vez realizado el

trayecto, es decir, a posteriori, con todo el lujo de detalles que permite el conocimiento del camino practicado. Un lujo de detalles que es imposible anticipar en la descripción del método donde el ejercicio de prever obliga a detenerse en posiciones generales, sin arriesgarse a entrar en pormenores.

Quizá la solución ideal pasaría por aunar ambos conceptos, el de método y el de trayectoria, y desplegarlos como pasos complementarios al principio y al final del proceso, pero esto llevaría aparejada la alteración de la norma establecida que, como es de suponer, obedece a largos años de experiencias contrastadas en el terreno de la investigación.

Volviendo al concepto de método, junto a la finalidad que incluye como principio activador cabe contemplar una función instrumental detectable ya en la teoría aristotélica, pero puesta de relieve por la ciencia moderna al plantear la cuestión metodológica como uno de los problemas centrales, cuando no el principal, de todo proceso investigador. Bacon, Descartes y el propio Galileo anticiparon ya en buena medida ese aspecto importante del método y, junto con él, algunas de las características que ayudan a describirlo como una forma ordenada de actividad racional que establece el camino a seguir para alcanzar el fin o los objetivos propuestos.

Si a las características inscritas en esa descripción le añadimos la independencia que parece exigir el método del sujeto que lo utiliza, esto es, su objetividad sustancial y, derivada de ella, la disponibilidad de tal instrumento para ser utilizado por distintos individuos y en distintas circunstancias tendremos completa la lista de características específicas que, según Sierra Bravo, entran en la definición de método (19).

Con el tiempo, lo que hoy denominamos método científico ha ido decantando su valor instrumental y, al propio tiempo, su uso universal en el terreno de las ciencias experimentales siendo aplicado también con notables resultados en el campo de las llamadas ciencias humanas. Esto hace que, en principio, sea el método que nosotros pretendamos utilizar.

Ahora bien, la dificultad que plantea -ya en su descripción- el método científico es precisamente su extremada generalidad. Una generalidad del todo justificable al tratarse de un instrumento que ha de estar disponible y abierto al sinnúmero de problemas distintos que afronta la actividad investigadora. Por ello, su adopción exige un previo ajuste a las características del trabajo que va a instrumentalizar. Es lo que pretendo hacer de inmediato, pero antes permítaseme reseñar algunas posibles alternativas o, quizás, complementos del método científico que se han venido proponiendo de unos

años a esta parte y que siempre merece la pena tomar en consideración.

En nuestra época se ha abierto un amplio debate -a mi juicio, todavía sin consensos definitivos- alrededor del concepto de creatividad. Ello ha originado a su vez la propuesta de métodos que se adecuasen con mejores expectativas de resultados que el que llamamos científico a la difícil tarea de detectar y analizar el complejo universo de fenómenos y de procesos que se engloban en el escurridizo terreno de lo que, al margen muchas veces de la concatenación lógica esperable, definimos y entendemos como creativo.

Con la mirada puesta en la creatividad expresan, por ejemplo, Moles y Caude sus ideas en torno al laberinto semiinconsciente del pensamiento y al espacio de representación que parece buscar como un sonámbulo el investigador (20). Convenidos de la insuficiencia del método científico para afrontar los problemas planteados por los fenómenos creativos, estos y otros autores proponen los "métodos de invención".

En general, los métodos de invención tienen como punto culminante del proceso la inspiración o invención de las soluciones al problema propuesto, algo muy parecido en su descripción a la formulación de hipótesis en el método científico. A partir de aquí ambos modelos metodológicos

coinciden en la necesidad de una etapa de verificación a través de la cual la hipótesis se convierte en tesis si se trata del método científico o el enunciado en conocimiento cierto en el caso de los métodos creativos. Las diferencias, sin embargo, se revelan muy acusadas precisamente en las etapas que sientan las bases de todo el proceso: mientras el método científico se fundamenta en la recopilación, selección y ordenación de los datos pertinentes al problema para, mediante el análisis y la síntesis, establecer clasificaciones y comparaciones que den pie a la inferencia de los enunciados que se plantean como hipótesis, los métodos de invención soslayan esa gradación exigida por la lógica para centrarse en la focalización del problema detectado frente al resto de los problemas posibles para facilitar así el camino a la inspiración.

Evidentemente, los métodos de invención han venido a poner el dedo en la llaga del método científico cuando este se enfrenta a los problemas planteados por la creatividad, problemas difícilmente comprensibles y solucionables desde los estrictos carriles de la lógica aunque proceda esta por la vía de la inducción.

Mucho tiene que ver la creatividad con el medio de expresión del que se va a ocupar este trabajo y comprensibles han de ser por ello las dudas que me han asaltado a la hora

de determinar el método que debería seguir para afrontarlo. He de confesar que durante un tiempo estuve tentado de aprovechar la complementariedad de los dos procesos metodológicos, pero finalmente deseché tal idea por la complejidad que suponía para la investigación una mezcla de perspectivas inicialmente tan dispares y, sobre todo, porque he llegado a la convicción de que resulta poco menos que imposible explorar el difícil campo de la creatividad sin haber desbrozado antes la intrincada problemática que gira en torno a los orígenes y el desarrollo inicial de la narrativa fílmica.

En conclusión, pues, el planteamiento metodológico que va a presidir mi trabajo y que se deduce de los objetivos propuestos en esta introducción se entronca directamente en lo que llamamos y conocemos como método científico. Como he intentado explicar en el apartado que abría la introducción, en términos generales mi intención es, en primer lugar, recoger y ordenar los datos necesarios para configurar un marco cronológico del desarrollo de la narrativa fílmica; tomando como lugar obligado de referencia dicho marco, analizar las necesidades comunicativas que dieron pie a la elaboración de las distintas propuestas narrativas para sopesar y valorar los elementos que las sustentan; por último, desde una perspectiva estructural, estudiar las relaciones que dichos elementos mantienen entre sí en el seno del discurso fílmico.

Parece indiscutible que el método científico, en su acepción más amplia, es el instrumento adecuado para alcanzar con garantías los objetivos que se persiguen por lo que habrá que tener como modelo la tradicional articulación de todo trabajo de investigación en cuatro etapas sucesivas y necesarias, a saber:

- 1.- Formulación y delimitación del problema que se pretende investigar;
- 2.- Recogida de los datos pertinentes y observación rigurosa de los hechos;
- 3.- Ordenación, análisis y evaluación de esos hechos y datos;
- 4.- Establecimiento de las conclusiones generales de la investigación.

En determinados casos será necesario ampliar el proceso añadiendo las etapas que completan su descripción, esto es:

- 5.- Comprobación experimental de las conclusiones;

6.- Confirmación o, si fuera necesario, modificación de aquellas y nueva formulación a tenor de los resultados obtenidos en la comprobación.

En una aproximación más concreta, el planteamiento metodológico ha de tener siempre en cuenta las características de los objetivos propuestos por lo que habrá que ceñir a ellos las líneas maestras del método científico si se desea que la investigación aspire a alcanzar con garantías de éxito los fines previstos.

Por lo que respecta ya directamente a la tesis que presento, la perspectiva histórica que se ha defendido como útil y necesaria obligará a delimitar una serie de etapas de búsqueda y análisis en el seno del continuo temporal que la producción cinematográfica del período mudo presenta. Pero lo importante es que dichas etapas no surjan como una forma de división aleatoria sino como resultado de la propia investigación. En otras palabras, si lo que se está proponiendo como objetivo final es el estudio de las estructuras narrativas, serán éstas o, mejor, el grado de complejidad en la articulación de los elementos que las componen, lo que determine en última instancia las fronteras de cada una de las partes discretas en que habrá que diseccionar el *continuum* investigado.

A primera vista parece evidente que las primeras películas con las que el cine comienza su andadura, compuestas de una sola escena de un minuto de duración aproximada y resueltas en un solo plano, no pueden resultar equiparables en su estructura a los filmes cuya organización implica un desarrollo o desglose del argumento en varias escenas, aunque estas presenten también un planteamiento formal de la puesta en escena en muchos aspectos no muy lejano del que muestran las primeras. La aparición de varias escenas, pues, conlleva un principio de segmentación y unos esquemas de articulación que indican el paso de una etapa a otra en el devenir de la narrativa.

Otro momento claramente diferenciado se impone a partir de la segmentación interior de la escena que provoca la aparición del plano, momento que temporalmente viene a coincidir con la articulación espaciotemporal basada en la simultaneidad que algunos filmes presentan por entonces. La complejidad estructural que tanto el uso del plano como la simultaneidad temporal ofrecen, posibilitados ambos por el desarrollo técnico de los procesos de montaje, determinan una tercera división o etapa del campo de estudio abarcado.

Todavía es posible adivinar un cuarto momento cronológico debido a las características diferenciales que muestran algunas películas de Griffith en las que el discurso

fílmico parece alcanzar un grado de madurez sin precedentes. Las experiencias narrativas ensayadas por sus predecesores son llevadas ahora hasta sus últimas consecuencias y las estructuras presentan tal complejidad que, desde nuestro punto de vista, se opera un salto cualitativo que nos obliga a establecer esta cuarta y última etapa del trabajo.

En otro orden de cosas, los objetivos propuestos imponen de antemano una formulación de los problemas que dejen a un lado aspectos importantes para otras direcciones de la investigación fílmica, pero quizá no pertinentes al estudio que aquí se plantea. En ese sentido, al centrar nuestra atención en tres de los que hemos considerado elementos esenciales de la narrativa fílmica, quedará fuera de campo por las razones que hemos explicado el tema del personaje y, con él, todo lo referente a la interpretación, pero también ámbitos tan interesantes como el de los aspectos escenográficos, la iluminación y otros muchos elementos icónicos cuyo soporte en el seno de la estructura, a nuestro parecer, no son otros que el tiempo, el espacio y la acción representada. La inclusión de los demás elementos citados -y de otros muchos que no han sido mencionados- imposibilitaría en buena medida la consecución de los objetivos previstos y, en otro orden de cosas, el cercano parentesco de aquellos con elementos de otros lenguajes específicos en torno a los cuales han aparecido y están apareciendo estudios clarificadores, permite

establecer fecundos paralelismos que, sin embargo, en el caso de los objetivos propuestos en esta tesis no se suelen dar.

En consecuencia de lo anteriormente expuesto, en la fase de recogida de datos sólo -aunque no exclusivamente- se prestará atención prioritaria a los tengan que ver con la representación y articulación de los elementos que se pretende analizar. Claro está que -y por eso hemos hecho una reserva en la acotación de la exclusividad-, aunque no sean directamente pertinentes, habrá que incluir ciertos datos que sirvan para describir y entender el entorno condicionador de la narrativa en su devenir histórico, como pueden ser, entre otros, los aspectos tecnológicos, económicos o culturales.

En la fase de ordenación, análisis y valoración de los datos recogidos, al tratarse de una perspectiva histórica y no meramente de un estudio sincrónico, habrá que recurrir a mecanismos de comparación que permitan sopesar los grados de perfeccionamiento o complejidad que vayan ofreciendo las distintas articulaciones de los tres elementos básicos de la estructura narrativa. Por supuesto, ya en esta fase, trabajos como el de Noël Burch (21) y, sobre todo, los planteamientos teóricos de Metz en torno a lo que él denomina "la gran sintagmática" (22) serán puntos de referencia obligados para aclarar conceptos y sistematizar datos.

Un aspecto importante que conviene destacar es que las tres fases a las que nos estamos refiriendo habrán de estar presentes, por fuerza, en todas las etapas que a lo largo de todo el período investigado se vayan estableciendo, de forma que se pueda acceder en cada una de dichas etapas a las conclusiones pertinentes, dejando para el final la formulación de las conclusiones generales que, como es lógico, habrán de cerrar la investigación.

A modo de resumen, para terminar, el esquema general y los criterios del trabajo pueden quedar reflejados en los siguientes puntos:

1. Atendiendo al grado de complejidad de las estructuras narrativas, el período que se pretende investigar quedará subdividido en cuatro etapas cronológicas.
2. En cada una de dichas etapas se iniciará el estudio con una amplia recogida de datos que conformarán el marco cronológico. Inmediatamente se procederá a la selección de los datos pertinentes para dar paso a su análisis y valoración. Por último, se formularán y verificarán las hipótesis correspondientes.

3. El último capítulo de la tesis recogerá no sólo las conclusiones generales sino también las correspondientes a cada una de las etapas investigadas, de forma que presente una visión global y, al tiempo, pormenorizada de toda la investigación.
4. Dos serán los criterios de pertinencia de los datos seleccionados: su inmediata referencia los tres elementos esenciales del discurso fílmico en torno a los que girará la investigación (tiempo, espacio y acción) y/o su relación con el entorno económico y, sobre todo, tecnológico que condiciona dicho discurso.
5. El criterio general que regirá nuestro análisis será el de la continuidad, entendiendo por tal la concatenación causal a partir de la cual se pueden establecer las distintas unidades narrativas, su organización y mutuas relaciones y, en último término, el grado de complejidad estructural que el texto manifiesta. La mayor o menor presencia del 'raccord' o continuidad visual aparente entre varias unidades narrativas servirá para detectar el nivel de concatenación existente entre ellas.

NOTAS A LA INTRODUCCION

- (1) EISENSTEIN, S.: La forma en el cine, Ediciones Losange, Buenos Aires, 1958, p. 65.

- (2) BARTHES, R. y otros: Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p.12.

- (3) ECO, U.: Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive, Bompiani, Milán, 1967. Ideas recogidas y ampliadas en La estructura ausente, Ed. Lumen, Barcelona, 1972, pp. 253 y siguientes.

- (4) BETTETINI, G.: Cinema: lingua e scrittura, Bompiani, Milán, 1968, pp. 89-90.

- (5) METZ, CH.: Lenguaje y cine, Ed. Planeta, Barcelona, 1973.

- (6) FOUCAULT, M.: *Entretien*, "La Quinzaine littéraire", París, 15 mayo 1966.

- (7) ECO, U.: Lector in fabula, Ed. Lumen, Barcelona, 1981.

- (8) BAL, M.: Teoría de la narrativa, Ed. Cátedra, Madrid,

1990.

- (9) TODOROV, T.: Literatura y significación, Ed. Planeta, Barcelona, 1971.
- (10) BRADLEY, A.C.: Shakespearean Tragedy, Nueva York, 1955.
- (11) CHATMAN, S.: Historia y discurso, Ed. Taurus, Madrid, 1990.
- (12) ECO, U.: Lector in fabula, op. cit., p. 146.
- (13) BREMOND, CL. y otros: La semiología, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- (14) MITRY, J.: Estética y psicología del cine, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1978, vol. I, p. 156.
- (15) VAN DIJK, T.A.: Texto y contexto, Ed. Cátedra, Madrid, 1980.
- (16) CHATMAN, S.: op. cit., p. 33.
- (17) CHATMAN, S.: ibíd., p. 105.
- (18) BAL, M.: op. cit.

- (19) SIERRA BRAVO, R.: Ciencias sociales: Epistemología, Lógica y Metodología, Ed. Paraninfo, Madrid, 1984.

- (20) MOLES A. y CAUDE R.: Creatividad y métodos de innovación, Ed. C.I.A.C., Barcelona, 1977.

- (21) BURCH, N.: Praxis del cine, Ed. Fundamentos, Madrid, 1970.

- (22) METZ, CH. y otros: Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970. Muy interesante es también el capítulo III de Ensayos sobre la significación en el cine (1972), de la misma editorial, donde aborda el análisis sintagmático de la banda de imágenes de un filme de Jacques Rozier.

I. LOS INICIOS DE LA NARRATIVA FÍLMICA:
DE LA ILUSIÓN DE MOVIMIENTO A LA REPRESENTACIÓN DEL ARGUMENTO

I. LOS INICIOS DE LA NARRATIVA FÍLMICA:

DE LA ILUSION DE MOVIMIENTO A LA REPRESENTACIÓN DEL ARGUMENTO

Dentro del período mudo, la primera etapa del cine parece marcada por el hallazgo científico que está en sus orígenes. La reproducción del movimiento había constituido un objetivo por tanto tiempo codiciado que no es de extrañar que su consecución colmara por completo las aspiraciones de los padres del invento. Captar imágenes de la vida real y proyectarlas en una pantalla ante un público asombrado fue en un principio la principal y quizá única intención de los hermanos Lumière a quienes, situándonos al margen de la polémica, queremos reconocer como los iniciadores del espectáculo cinematográfico.

Pero, para sobrevivir como tal espectáculo, el cine necesitaba algo más que la simple -aunque por entonces sorprendente- reproducción del movimiento. La sorpresa, claro está, no podía durar eternamente. Y por muy novedosas y espectaculares que resultaran las imágenes captadas por los reporteros desplegados a lo largo y ancho de un mundo por descubrir en su móvil existencia, el mensaje oculto, pero repetido hasta la saciedad por casi todos aquellos reportajes y documentales no podía seguir siendo siempre el mismo: "Aquí tienen ustedes el único y asombroso invento capaz de registrar

y reproducir imágenes de la realidad en movimiento".

Obligados en cierta manera por la necesidad de mantener en pie una incipiente industria amenazada por la insaciable voracidad del público, los hombres del cine se enfrentaron al nada fácil empeño de representar en imágenes historias con argumento. Aunque de una forma muy rudimentaria -consecuencia, sin duda, tanto de la escasa preparación cultural de los propios cineastas como de la precariedad de los medios técnicos a su alcance-, lo cierto es que por este camino comienzan a vislumbrarse los primeros esbozos de la narrativa fílmica.

Habrá que describir el itinerario seguido por los pioneros en los primeros pasos del nuevo medio y los elementos técnicos con los que cuentan para poder analizar y sopesar en su justo valor los planteamientos narrativos que sus películas dejan traslucir. En un segundo momento, intentaremos una aproximación a los elementos fundamentales de la narrativa fílmica y a sus relaciones tal y como en esta etapa se nos presentan. Por último, basándonos en dichos elementos, abordaremos el tema central de nuestra investigación: el relato entendido en su esencial dicotomía de historia y discurso, para extraer de los datos obtenidos el tipo o los tipos de organización estructural que vayan aflorando en estos primeros momentos.

1.1. Descripción histórica

La primera etapa del período mudo que proponemos como objeto de investigación tiene por arranque generalmente aceptado las Navidades de 1895, fecha en la que es presentado en París el Cinematógrafo de los hermanos Lumière. Los antecedentes del invento francés, incluidos los hallazgos de Edison -verdadero padre también del cine- quedan, pues, al margen de esta descripción.

El límite final aparece, en cuanto a su datación cronológica, muy desdibujado por falta de datos concluyentes. Indirectamente nos podríamos aproximar a él por la evolución tecnológica que permite, a partir de un cierto momento, aumentar el receptáculo de almacenaje de la cámara -que, por aquel entonces aunaba en sí tanto la función de registro como la de proyección- y, al propio tiempo, empalmar un trozo de película con otro, lo que va a originar el desarrollo del argumento en escenas o cuadros.

Sí podemos conjeturar que se trata de una etapa muy breve, pues en 1896 nos encontramos con una película, "LA PASSION DU CHRIST", de Léar, cuyo argumento aparece ya desglosado en varios cuadros.

1.1.1. El cinematógrafo

"Este aparato, inventado por MM. Augusto y Louis Lumière, permite recoger, en series de pruebas instantáneas, todos los movimientos que, durante cierto tiempo, se suceden ante el objetivo, y reproducir a continuación estos movimientos proyectando, a tamaño natural, sus imágenes sobre una pantalla y ante una sala entera".

Con tan explicativo texto pegado en los cristales de un local alquilado, el Gran Café, en el número 14 del Boulevard des Capucines, se anunciaba la definitiva presentación en público de un nuevo invento: el cinematógrafo.

Corrían las Navidades de 1895, exactamente el 28 de diciembre, cuando treinta y cinco espectadores, al módico precio de un franco, inauguraban uno de los rituales más característicos de nuestro siglo.

Diez peliculitas, de aproximadamente 17 metros cada una, constituían aquel primer y sorprendente espectáculo:

"LA SALIDA DE LOS OBREROS DE LA FÁBRICA
LUMIÈRE";
"LA LLEGADA DE UN TREN";
"EL REGIMIENTO";
"EL HERRERO";
"LA FUENTE DE LAS TULLERÍAS";
"RIÑA DE NIÑOS";
"LA PARTIDA DE NAIPES",
"DESTRUCCIÓN DE LAS MALAS HIERBAS";
"EL DERRIBO DE UN MURO";
"EL MAR".

A casi un siglo de distancia, estos títulos demuestran en su inocencia que los hermanos Lumière no habían pretendido otra cosa que hacer realidad uno de los grandes sueños dorados de la ciencia: captar y reproducir el movimiento. Y aunque, en sentido estricto, no se tratara sino de una ilusión basada en el principio de la persistencia de las impresiones retinianas formulado, en 1829, por el físico belga Joseph Plateau (1), al parecer era la primera vez que dicha ilusión se hacía realidad sobre una pantalla y ante un público que no podía dar crédito a lo que contemplaban sus ojos.

Sin lugar a dudas, los hermanos Lumière estaban muy lejos de sospechar las virtualidades expresivas y narrativas que su hallazgo encerraba. De hecho, la descripción expuesta

en el cartel anunciador presentaba el cine sólo como un truco óptico capaz de reproducir el movimiento y, por lo tanto, de sorprender casi por arte de magia a los potenciales espectadores, hijos de una cultura precinematográfica.

Por las cabezas de los definitivos inventores del cine, pues, no había cruzado la idea de que aquella decena de cintas constituían el embrión de una nueva forma de comunicación que iba a ser la más específica del siglo que estaba a punto de nacer.

Ni tan siquiera habían podido imaginar que el espectáculo que anunciaban se habría de convertir en un rotundo negocio y en el anticipo de una de las industrias más florecientes de la próxima centuria. Tan poco seguros estaban de la capacidad de convocatoria del cinematógrafo que no dudaron en ofrecer una participación del veinte por ciento de la recaudación al dueño del Grand Café, en cuyos sótanos se iban a realizar las proyecciones. Cuando Volpini rechazó la oferta y exigió un alquiler de 30 francos diarios quizá sopesaran los Lumière si merecía la pena correr tal riesgo económico por dar a conocer su invento.

A pesar de la excelente acogida y del éxito económico que, a las pocas semanas, arrojaba un saneado beneficio de 2.500 francos diarios, resulta esclarecedora la advertencia

que Antoine Lumière, padre de los inventores y administrador del negocio, hacía a Félix Mesguich, el primero de los operadores por ellos contratado:

"Usted sabe, Mesguich, que esto que le ofrecemos no es una situación con porvenir. Es más bien un oficio de feriante. Puede durar seis meses, un año, acaso más, acaso menos" (2).

Evidentemente, el tiempo se ha encargado de poner en su sitio las 'proféticas' previsiones de Antoine Lumière. Cuando él las formulaba, movido por una loable honradez, el público seguía agolpándose en el Boulevard des Capucines ansioso de contemplar aquel pequeño repertorio de cintas que representaban, con sorprendente y novedoso realismo, la vida en movimiento. Sin saberlo, habían iniciado con ellas sus hijos el primero de los grandes filones -o, si se prefiere, géneros- del cine: el documental.

En la representación de la realidad cerraba el cinematógrafo un ciclo de búsquedas que daba necesariamente paso a nuevos planteamientos en la forma de ver y entender la actividad artística. Y aunque nos desviemos ligeramente del tema de esta investigación, bien merece la pena recordar con

Román Gubern el significado que en ese sentido habría de tener el invento de los hermanos Lumière:

"Aquel inocente artefacto de Física Recreativa que aprovechaba el fenómeno de la persistencia retiniana para excitar el sistema nervioso de sus espectadores con emociones inéditas, estaba abriendo una página nueva en la representación realista del mundo, culminando el itinerario artístico que, iniciado por Stendhal, pasa por Flaubert, Balzac, Zola, el daguerrotipo y los impresionistas. La revolución que introdujo en el mundo de las imágenes el Almuerzo campestre de Manet, con su realismo que 'ofendía al pudor', según palabras del emperador de Francia, ha desembocado en la máquina de imprimir la vida de Lumière. Y esto habrá de resultar decisivo para la historia del arte contemporáneo" (3).

Retazos de vida es lo que representaban las diez primeras películas del repertorio ofrecido por los Lumière. Y a imprimir aspectos o noticias de la vida enviarían por todo el mundo a sus operadores para divulgar el invento y seguir

explotando un espectáculo que, de otro modo, una vez satisfecha la curiosidad inicial del público, corría el riesgo de agotarse.

Por eso, en los primeros días de enero de 1896 habían ampliado el programa inicial con una nueva cinta que -otra vez sin ellos proponérselo- abría una nueva dimensión en la historia del recién nacido medio. Hoy, a un siglo de distancia, quizá podamos estar todos de acuerdo en que "EL REGADOR REGADO" constituye el primer apunte de cine de ficción y, por ello, señala el punto de partida de lo que hoy identificamos como filme narrativo.

Al margen del inmediato éxito y de que inauguraba esta cinta otro de los grandes géneros del cine, el cómico, lo cierto es que la intencionalidad que presidía los hechos representados implicaba un giro sustancial en la relación del cine con la vida: en función de la cámara se creaba una puesta en escena que desarrollaba el rudimentario e inocente argumento.

Claro que los hermanos Lumière no eran entonces conscientes de todo esto. Pensaban -y seguirían pensando tiempo después- que su invento no daba más de sí y que sus aplicaciones más importantes habían de ser estrictamente científicas. Una vez cubierto el período de difusión mediante

los documentales de actualidades, las pequeñas y sencillas escenas naturales y algunas cintas de mayor empeño que componían su repertorio, estimaron que había llegado el tiempo de dedicarse a otras investigaciones. En 1898 despidieron a casi todos sus operadores y en 1900 realizaron su última aventura cinematográfica con una proyección sobre una pantalla gigante de dieciséis por veintiún metros. Después se retiraron para siempre del negocio de la producción y de la exhibición. Augusto volvió a su actividad como biólogo mientras Luis, muerto en 1948, seguiría aplicando su curiosidad de químico a la fotografía y al cine. A él se debe, ya en 1935, el primer ensayo de cine estereoscópico.

Cuando decidieron abandonar la explotación del Cinematógrafo, dejaban resuelto para la posteridad la aplicación del principio de la persistencia de las impresiones retinianas formulado por J. Plateau, quien fijó la duración de dicha persistencia en una décima de segundo. Ello implica que, para que el cerebro humano tenga la impresión de un movimiento continuo, las imágenes registradas por el ojo han de sucederse a razón, al menos, de diez por segundo. Los hermanos Lumière fijaron en 16 el número de imágenes que su aparato registraría y proyectaría por segundo, frecuencia que proporciona la perfecta ilusión de movimiento continuo.

1.1.2. La herencia de los Lumière

El éxito del cinematógrafo trajo consigo su inevitable expansión, con tal rapidez que, todavía hoy, resulta sorprendente. En febrero de 1896, Londres y Bruselas conocían el nuevo espectáculo; poco después lo recibirían Berlín y Nueva York. Mientras tanto, en las principales ciudades francesas se abrían salas de proyección.

La imperiosa necesidad de renovar la oferta de contenidos para seguir manteniendo el interés del público

habría de significar la puesta en marcha de un sistema de producción rudimentario, pero por el momento suficiente: los operadores de los Lumière se lanzaron por el mundo a la caza y captura de "escenas naturales", sin otra intención inicial que la de conseguir insólitos retazos de vida, capaces de suscitar la admirada emoción de los espectadores. Al propio tiempo, dado que la cámara se transformaba en proyector acoplándole una lámpara, Mesguich, Promio, Doublier y otros cuyos nombres son menos conocidos se convirtieron en los grandes difusores del ya famoso invento.

No es de extrañar, por otro lado, que la veta descubierta con "EL REGADOR REGADO" abriera una vía de explotación comercial que se iría engrosando rápidamente con

nuevas escenas cómicas incluídas en el catálogo.

Pero, a finales de 1896, los Lumière no eran ya los únicos empresarios del nuevo espectáculo. A este y al otro lado del Atlántico habían comenzado a surgir sus directos competidores: Léar, Pathé y Méliès en Francia; Edison y la Biograph en los Estados Unidos; y William Paul en Londres. Una nueva industria estaba echando los primeros cimientos y, con ellos, inevitablemente, una sorda lucha de intereses que no tardaría en convertirse en batalla campal.

Es cierto que la aventura empresarial queda más allá de los límites de este trabajo, pero, antes de continuar buscando los orígenes de la narrativa fílmica, permítasenos aventurar la sospecha de que en la lucha por conquistar mercados encontró el cine uno de los estímulos necesarios para transformar la simple ilusión de movimiento en la forma de comunicación más completa que por ahora conozcamos.

1.1.3. "Escenas naturales" y películas cómicas

No es de extrañar que el éxito del cinematógrafo trajera consigo la rápida expansión del invento. También la repetición de unos temas refrendados por la buena acogida que el público les había dispensado. Comenzó a caminar, pues, el cine insistiendo en fórmulas seguras, de fácil producción y reducidos costes.

Pero, desde un principio, la repetición demostró ser un arma de doble filo que había que manejar con sumo tacto.

El gran peligro de las llamadas "escenas naturales" era, claro está, su agotamiento. Asimilada la chocante novedad de la ilusión de movimiento no quedaba sino una alternativa para continuar sosteniendo el interés de los espectadores por ese camino: variar constantemente el contenido de dichas escenas con imágenes cada vez más exóticas o novedosas.

Hacia esa opción se lanzaron los Lumière al contratar a los reporteros antes citados y, tras ellos, poco más tarde, algunos de sus competidores.

Las "escenas naturales", instaladas desde un principio en la captación de la vida, fundamentan toda la gama

de géneros y subgéneros dedicados a retratar el devenir de la realidad.

La otra posibilidad abierta por los Lumière está representada por "EL REGADOR REGADO", cuyo éxito entre el público habría de motivar también la aparición de numerosas cintas cómicas en los repertorios habituales de las principales casas de producción. Desde el punto de vista de la narrativa fílmica, el valor de las escenas cómicas consiste en que apuntan ya decididamente hacia la otra vía del cine, la ficción.

1.1.4. Los condicionantes tecnológicos

En pocos casos a lo largo de la Historia un medio de expresión se había visto tan íntimamente condicionado por el desarrollo tecnológico como el cine.

En primer lugar, hay que tener presente su dependencia de la fotografía y, por lo tanto, la visión de la realidad a través del campo cubierto por el objetivo. En las primeras cámaras dicho objetivo será fijo, de los llamados normales,

es decir, de unos 50 mm. de distancia focal para el formato de 35 milímetros. Este formato, una vez comercializado el celuloide en los EE.UU. por George Eastman hacia 1887 -al mismo tiempo que lo hacían otros inventores europeos-, fue el normalizado por Edison, en 1890-91, con cuatro perforaciones a ambos lados del fotograma para asegurar un desplazamiento uniforme de la película al ser arrastrada desde el compartimento de carga con el fin de situarla frente a la abertura del objetivo.

La cámara tenía como soporte un trípode de fotógrafo, de forma tal que ambos venían a ensamblarse para componer un sistema monolítico. Acoplada a su soporte -y una vez emplazada para proceder a la toma de imágenes-, la cámara carecía, pues, de cualquier posibilidad de movimiento, únicamente podía registrar lo que ocurriera en el campo fijo abarcado por el objetivo.

Por otro lado, debido a su diseño, la capacidad de almacenaje de película de las primeras cámaras era muy reducido, tan sólo admitía alrededor de 17 metros de celuloide enrollado en el chasis de carga, lo que equivalía a unos 900 fotogramas. Si tenemos en consideración que el paso estándar establecido por los Lumière era de 16 fotogramas por segundo -siempre aproximados, pues, como es sabido, el arrastre era manual, mediante una manivela-, deduciremos fácilmente que la

duración de aquellas primeras películas escasamente podía llegar a un minuto.

Para terminar, hay que tener en cuenta el desconocimiento total que en aquellos momentos existía sobre las posibilidades de montaje, ni tan siquiera se conocían los rudimentos mecánicos del proceso por lo que los primeros cineastas no podían contar en aquel entonces con la posibilidad de empalmar trozos de película, lo que equivale a decir que cada título de los estrenados por los hermanos Lumière en el Gran Café constaba de un único plano de 17 metros de duración aproximadamente.

1.2. Ordenación, análisis y valoración de los datos pertinentes

Dando por válida la secuencia cronológica puesta de manifiesto a lo largo del recorrido histórico que acabamos de realizar, parece necesario intentar ahora una ordenación de los datos según su grado de pertinencia para, inmediatamente después, proceder a su análisis y valoración.

Varios son, a mi juicio, los aspectos destacables hasta aquí recogidos. En orden de menor a mayor, conviene señalar unos porque ayudan a delimitar con mayor claridad el campo de estudio, otros por el carácter condicionante que presentan del discurso, algunos finalmente porque sin duda se encuadran ya en el terreno propio de la narrativa fílmica.

Dado que en buena medida -sobre todo en el aspecto formal-, los datos que vamos a englobar en el segundo grupo afectan a todos los demás preferimos comenzar por ellos la enumeración. Hacemos referencia fundamentalmente en este grupo a las condiciones tecnológicas que rodean al hecho cinematográfico y, como es lógico, también al fílmico. Dos de ellas nos parecen determinantes:

- la absoluta inmovilidad de la cámara que impone el que el campo abarcado por el objetivo se presente como fijo y
- la obligada correspondencia entre plano y película o, si se prefiere, escena ya que cada película consta en aquel momento de una sola escena.

En el primer grupo hay que incluir de forma especial el aspecto de reproducción de la realidad que presentan todas

las obras que hemos calificado de "escenas naturales" y que, realmente, vienen a ser reportajes, es decir, hechos de vida más o menos cotidianos recogidos en imágenes.

Al tercer grupo pertenecen los aspectos relacionados con la historia y, por lo tanto, con el discurso que se pueden encontrar en "EL REGADOR REGADO" y en las peliculitas cómicas que siguieron su estela. El principal de los aspectos a tener en cuenta en este último grupo es la intencionalidad que parece presidir la puesta en escena y, como es lógico, la propia puesta en escena. Hay una historia que se cuenta de una determinada manera -aunque sea muy rudimentaria- y una disposición de los elementos con vistas a la representación. Estaríamos ya, pues, ante las primeras manifestaciones del filme narrativo.

Entrando en el análisis y en la valoración de los datos apuntados, vamos a sopesar en primer lugar las consecuencias para el discurso fílmico de la inmovilidad inicial de la cámara y de la falta de unos rudimentos de montaje que hicieran posible empalmar entre sí distintos trozos de material impresionado.

Necesariamente el punto de vista de la cámara -a la que habría que considerar el mediador de los hechos que se muestran- ha de ser único para cada una de las películas dado

que éstas constan de una sola escena. Esto obliga al operador -exclusivo responsable de la película por entonces y, en consecuencia, verdadero autor de la obra cuando exista- a elegir un punto de vista que reúna, al menos, dos requisitos importantes: ser un lugar de observación privilegiado, es decir, que desde él se capten con claridad los hechos o acciones representados y mantener una distancia adecuada para que dichas acciones o hechos se desarrollen dentro del campo abarcado por el objetivo.

Las consecuencias directas del punto de vista fijo y suficientemente alejado de la cámara son que tanto la reproducción como la representación -para englobar los dos tipos de opciones que estamos considerando- aparecerán inmersas en un plano general y, siempre que sea posible, el eje óptico será perpendicular al de la acción o, lo que es lo mismo, predominará la frontalidad. Sólo en casos excepcionales, por la propia conformación física de los acontecimientos o de los elementos registrados -y un buen ejemplo puede ser "LA LLEGADA DE UN TREN"-, la cámara adoptará un punto de vista oblicuo y no perpendicular con respecto a los movimientos dominantes en el interior del encuadre. Además, como norma general, debido quizá en parte al diseño del trípode, se constata la tendencia de los operadores a mantener una altura de cámara correspondiente a la media del hombre en posición erguido, de forma que el objetivo viene a coincidir idealmente

con un ojo imaginario que contemplara el desarrollo de los hechos.

Por último, con respecto a las relaciones temporales y espaciales, el plano fijo de que consta cada película impone un desarrollo lineal de la representación y únicamente posibilita la ecuación paradigmática de campo y fuera de campo. Ya en "EL REGADOR REGADO", aunque los libros dedicados a la historia del medio lo pasen por alto, aparece de forma espontánea la riqueza discursiva de esta oposición.

Las limitaciones que los aspectos analizados ejercen sobre el discurso fílmico resultan evidentes: los hechos -aun en el caso de la representación- mediatizan el punto de vista de la cámara; la unicidad de éste imposibilita el flujo dinámico de relaciones temporales y espaciales al privar al discurso de una focalización (4) selectiva del desarrollo de las acciones y los acontecimientos; la propia acción, enmarcada en un plano general, se verá abocada a la exageración del gesto y de los movimientos para no quedar sumergida por la dominante presencia del escenario. Por otro lado, la visión desde una altura que podríamos llamar normal, correspondiente a un imaginario individuo de estatura media, sacrifica otras connotaciones importantes del discurso fílmico en aras de una instintiva pretensión de objetividad más propia del reportaje.

La penúltima de las limitaciones apuntadas no es aplicable, claro está, a las denominadas "escenas naturales". En puridad dichas "escenas" o, mejor, reportajes difícilmente podrían situarse en el terreno propio del filme narrativo al tener como objetivo fundamental la reproducción de los hechos y no su representación. En ellas la cámara ejerce ante la vida la función de un ojo observador, sin ánimo previo de alterar los hechos que retrata. Y esa falta de intencionalidad debería constituir, en el fondo, un elemento esencial de diferenciación.

No se narra, pues, una historia en las escenas naturales, sino que se registran unos acontecimientos. Pero es evidente que dicho registro no puede estar exento de un cierto grado de subjetividad. Otra vez a causa de las condiciones tecnológicas, el campo abarcado por el objetivo es uno de los varios que se ofrecen a la posibilidad del registro; también el punto de vista adoptado -a pesar de los condicionantes arriba expuestos- es fruto de una elección; lo mismo podríamos decir de la distancia entre la cámara y los hechos. En resumen, habría que concluir afirmando algo de sobra conocido: cualquier interposición tecnológica entre el observador y lo observado mediatiza y altera la propia observación.

A pesar de todo, la falta de remodelación intencio-

nada de la realidad que caracteriza, por definición, al reportaje justifica su exclusión del campo de estudio propio de este trabajo, un campo en el que, por el contrario, pensamos que cabría incluir las obras encuadradas en el tercero de los grupos arriba establecidos porque a nuestro juicio entran en los dominios de la ficción.

De hecho, por muy elemental que nos pueda parecer hoy la pequeña e inocente escena de "EL REGADOR REGADO" y aun teniendo en cuenta el peso de los condicionantes tecnológicos que ya hemos tenido ocasión de analizar y valorar, nos encontramos ante una obra que reúne los requisitos indispensables de toda narración: hay una historia que se cuenta y una forma determinada de contarla, un discurso, es decir, hay un contenido compuesto de sucesos y existentes -por seguir el diagrama propuesto por Seymour Chatman (5)- y una expresión o estructura de la transmisión narrativa que, a mi entender, no es fácil deslindar en el caso del cine del medio en que se manifiesta.

Pero, quizá movido por la convicción, me estoy permitiendo la licencia de adelantar conclusiones que se han de derivar del preceptivo análisis por lo que, dando un paso atrás, me situaré ante la película de los hermanos Lumière para, a rasgos generales, diseccionar los aspectos pertinentes a nuestro estudio.

Trasladada a una descripción escrita, la historia o, para nosotros, argumento, se desarrolla de la siguiente manera: un hombre, situado de perfil a la cámara, en el borde izquierdo del fotograma, riega el jardín. Entra por la derecha de campo un mozalbete y, a espaldas de él, pisa la manguera. El agua deja de fluir presionada por los pies del jovenzuelo. Nuestro hombre dirige hacia su cara la boca de la manguera para investigar lo que sucede y en ese momento el chico levanta los pies. Un fuerte chorro de agua riega al regador quien responde a la broma dando unos azotes al muchacho.

Lo primero que conviene preguntarse es en qué difiere nuestra historia de las "escenas naturales" que acabamos de analizar. Las principales y más evidentes distinciones me parecen las siguientes:

- la escena no es espontánea, sino que está preparada, es decir, hay un argumento previo y las acciones de los personajes obedecen a las exigencias de la historia que se quiere contar;

- si se acepta lo anterior hay que aceptar también que existe un autor y, por ende, una intencionalidad y un mensaje que se expresa a través de la narración.

Estas diferencias son las que marcan definitivamente

el terreno propio del filme narrativo, que es donde pretendemos movernos en esta investigación.

Por lo demás, desde los aspectos formales que atañen a la expresión podemos encontrar unas similitudes muy cercanas entre "escenas naturales" y películas cómicas, cuyo prototipo es la que estamos utilizando como ejemplo. A unas y a otras les atañen muy directamente los condicionantes tecnológicos que hemos venido subrayando y eso hace que, en lo que se refiere a "EL REGADOR REGADO", la acción genere una relación perfectamente lineal entre tiempo de la historia y tiempo del discurso o entre el espacio y el tiempo en el seno mismo del discurso.

1.2.1. El primer tipo de organización estructural

Llegados a este punto, estamos en situación de formular, como hipótesis directamente relacionada con uno de los objetivos fundamentales de este trabajo, que resulta posible extraer un primer tipo de organización estructural del relato fílmico de características suficientemente generales, es decir, aplicable a las obras de ficción producidas en esta

etapa inicial del cine mudo y que, a tenor de los datos recogidos, se hallan representadas por "EL REGADOR REGADO".

La estructura narrativa de dichas obras desde la perspectiva que a nosotros nos ocupa -que no es otra que la de los tres elementos elegidos entre los esenciales del discurso fílmico- se podría describir de la siguiente manera:

1º) El espacio aparece como marco inmóvil de la acción, como soporte y continente de los actos y acontecimientos que en él tienen lugar, y es presentado siempre en plano general.

2º) La oposición paradigmática entre espacio explícito e implícito o, como decimos en la profesión, entre campo y fuera de campo no es, desde un principio, sólo potencial puesto que la acción en ocasiones -como ocurre en "EL REGADOR REGADO"- nace o finaliza fuera de los límites de la pantalla.

3º) El tiempo de la historia y el del discurso, generados ambos por la acción, discurren absolutamente sincrónicos, sin ningún tipo de asimetría estructural.

4º) Dentro del discurso, las relaciones tempoespaciales son perfectamente lineales. A partir del espacio único

e inmóvil el tiempo se percibe como medida física del desarrollo de la acción.

5º) El narrador suele adoptar un punto de vista funcional, esto es, un punto de vista que favorezca la visión de la acción desde el obligado plano general en que ésta es presentada. Por norma general, dicho punto de vista suele ser perpendicular al escenario lo que propicia en la representación una instintiva tendencia a la frontalidad.

6º) La altura de la cámara imposibilita connotaciones propias del discurso al renunciar a cualquier tipo de enfatización o de minoración de los personajes.

7º) Como consecuencia de los dos puntos anteriores, no se da, pues, desde la óptica del narrador, ningún intento de focalización.

8º) Quizá otra vez como consecuencia del punto 5º, sí aparece, aunque todavía en esbozo, un principio de potencial focalización al trasladar a la propia representación una jerarquización de las acciones en consonancia al tamaño o escala que la distancia de la cámara establece y a la posición que dichas acciones ocupen en el escenario. La exageración de los gestos y movimientos irá en aumento cuanto más lejos de la cámara o menos centrados en el escenario se hallen situados

los personajes que los realizan.

9º) Este primero -y elemental- tipo de organización del relato fílmico se desarrolla sobre la confluencia de las tres unidades postuladas por los tratadistas del teatro clásico: espacio, tiempo y acción. Una confluencia, a nuestro entender, casual, en el sentido de no pretendida por los cineastas sino más bien impuesta por los condicionantes tecnológicos que hemos venido analizando, aunque es cierto que la única referencia que los primeros hombres del cine pudieron tener en el terreno de la representación no podía ser otra que el modelo ofrecido por la escena teatral de la época.

NOTAS AL CAPÍTULO I

- (1) Quizá fuera más exacto afirmar que la ilusión de movimiento está basada en el phi-fenómeno, descubierto y descrito por Hugo Munsterberg (The Photoplay: A Psychological Study, D. Appleton, Nueva York, 1916). El teórico estadounidense traslada al campo de la percepción la reconstrucción de la continuidad y el movimiento a partir de la sucesión de imágenes fijas recibidas por el ojo humano.
- (2) JEANNE, R. y FORD, Ch.: Historia ilustrada del cine, Alianza Ed., Madrid, 1974, vol. I, p. 18.
- (3) GUBERN, R.: Historia del cine, Ed. Lumen, Barcelona, 1971, vol. I, p. 36.
- (4) Uso aquí el término y el concepto de focalización propuesto por Mieke Bal: "Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", en el número 29 de Poétique, Ed. Seuil, París, 1977.
- (5) CHATMAN, S.: Historia y discurso, Ed. Taurus, Madrid, 1990, p. 27.

II. LA REPRESENTACIÓN EN CUADROS

II. LA REPRESENTACIÓN EN CUADROS

Apenas había dado sus primeros pasos el cine cuando tuvo que enfrentarse con dos de los elementos narrativos esenciales a cualquier medio de expresión: el tiempo y el espacio. El problema se les planteó a los cineastas en el momento en que el relato superó las medidas de la escena y tuvieron que utilizar ésta como unidad narrativa concatenable, con todas las implicaciones temporales y espaciales que ello venía a suponer. El particular tratamiento que ambos elementos van a encontrar en el nuevo medio determinará en buena medida la especificidad representativa de las imágenes en movimiento.

Como única forma de expresión capaz de reproducir el movimiento, el cine estaba directamente implicado, por su propia esencia, en los dos vectores que el movimiento describe e incorpora: la duración y los límites físicos en que ésta se encuadra. Si la duración y su manifestación más aparente, la velocidad, son los referentes inmediatos de lo que concebimos y denominamos tiempo, los límites físicos en que el tiempo parece transcurrir y por los que se mide no es otra cosa que el movimiento desarrollado en lo que denominamos y concebimos como espacio.

Ya hemos visto que el primer esbozo de filme

narrativo está basado en una relación lineal entre el tiempo de la acción y el espacio en que esta tiene lugar. En el momento en que los cineastas intentan no ya representar una historia o captar unos hechos en su desarrollo uniforme sino seleccionar sus momentos más sobresalientes se rompe la continuidad temporal de lo representado o lo registrado para crear un tiempo absolutamente específico y nuevo que, por lo que respecta a la narrativa fílmica, será el de la representación.

La disociación entre la continuidad de los hechos y la discontinuidad representativa de los mismos se convierte, a partir de entonces, en algo privativo del cine. También en el gran reto que se ven obligados a encarar los pioneros del nuevo medio. Y la evolución de la narrativa fílmica irá condicionada, precisamente, por la capacidad que aquellos hombres demuestren para desarrollar y perfeccionar unos sistemas de codificación o, lo que podría ser lo mismo, unos recursos narrativos adecuados a la potencialidad creadora que la representación del movimiento encierra.

Los primeros pasos del cine en este sentido se ven lastrados por la falta de una unidad narrativa y expresiva suficientemente flexible. Hasta que el plano haga su definitiva aparición en el discurso fílmico, no podremos hablar sino de una articulación espaciotemporal grosera y elemental, basada inicialmente en lo que en términos de sintaxis lingüís-

tica se conoce por coordinación.

Si quisiéramos aplicar al discurso fílmico y, más específicamente, al ámbito de la representación la antigua -y ya superada- distinción de Forster entre *relato* y *trama* en su conocido estudio de 1927 (1), estaríamos todavía en un sistema de encadenamiento propio del relato. De hecho, según el citado autor, el relato es una narración de acontecimientos dispuestos en su orden o consecución temporal mientras que la trama es la organización de los acontecimientos presidida por su orden causal.

Por el momento, la unidad narrativa con la que cuenta el cine es la escena, a nuestro juicio paralela y no derivada en sus orígenes del cuadro teatral, aunque sea cierto que, además de presentar las mismas características temporales y espaciales, el quehacer de los cineastas vinculará en algunos casos ambas unidades representativas al adoptar en el cine las connotaciones estéticas y expresivas propias del teatro. El parecido queda también subrayado en los años iniciales del cine por la propia posición centrada de la cámara, frontalmente rígida y única con respecto a lo escenificado, como si se tratara de un privilegiado espectador de la puesta en escena teatral.

La inevitable articulación de varias escenas en un

orden narrativo -su coordinación- es lo que va a dar lugar, quizás, a lo que bien se podría corresponder con un segundo tipo de organización estructural del relato fílmico. Un relato que se enfrenta, como problema adicional, a la ruptura de la continuidad que necesariamente se establece entre los distintos y progresivos momentos tempoespaciales que el desarrollo del argumento en escenas presenta.

A este tipo de organización del relato llega el cine a través de los dos caminos por los que ha dado comienzo su andadura: el del reportaje o, en términos más amplios, documental y el de las escenas que desarrollan un argumento que, como tendremos ocasión de constatar, van a desembocar enseguida en lo que algunos prefieren considerar teatro filmado.

2.1. Descripción histórica

Los inicios de la segunda etapa del período mudo habría que situarlos en 1896, cuando Léar rueda "LA PASSION DU CHRIST", primera película desglosada en cuadros o escenas consecutivas. Todavía se podría adelantar esa fecha a 1895 si

quisiéramos tomar en consideración, como antecedente, el reportaje que los hermanos Lumière rodaron sobre una actuación de los bomberos en cuatro escenas de un minuto -el metraje por entonces posible- que, presumiblemente, nunca llegaron a ser empalmadas entre sí lo que significa que, a la hora de exhibirlas, el operador tendría que descargar y cargar la cámara antes de la proyección de cada una de ellas.

A efectos de nuestro trabajo, el límite final vendría marcado por "ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION", película rodada en el año 1900 por James Williamson, fotógrafo de la llamada "Escuela de Brighton", en el sur de Inglaterra. La cinta de Williamson señala, sin duda, un salto importante de la narrativa fílmica al abandonar el sistema de coordinación para instalarse en el de la concatenación causal propio de las relaciones sintegmáticas abriendo el camino a los inmediatos desarrollos narrativos del mejor cine europeo y americano.

Pero no conviene olvidar que estas fechas son sólo indicativas de los derroteros por los que evoluciona la narrativa fílmica y no siempre se han de corresponder con la práctica profesional de la mayoría de los cineastas. De hecho, los distintos esquemas se solapan cronológicamente y, en algunos casos, debido a los planteamientos expresivos de algunos pioneros del cine, como ocurre con Méliès, convivirán

durante muchos años en la producción cinematográfica los dos sistemas de narración que estamos anunciando.

Volviendo a los objetivos de nuestra investigación, vamos a detenernos en la descripción, análisis y valoración de la representación en cuadros sin olvidar, claro está, los condicionantes tecnológicos que durante esta etapa operan en el terreno de la narrativa fílmica y que atañen también, como es lógico, al desarrollo del reportaje.

2.1.1. Los orígenes de la representación en cuadros

Según hemos tenido ocasión de constatar, quizás habría que atribuir al propio diseño de las primeras cámaras el origen de la llamada "representación en cuadros" en vez de buscarlo, como hacen muchos historiadores, en un precoz mimetismo del cine con el teatro.

Y, quizá también, la limitación del metraje y, sobre todo, la falta de unos rudimentos técnicos de montaje determinarían más de lo que sospechamos el planteamiento de la representación siguiendo un esquema muy parecido al de la

escena teatral.

Lo cierto es que en los comienzos del cine, un minuto era el tiempo que podía medir cualquier escena registrada o proyectada. Y esta barrera supuso un primer obstáculo técnico de los muchos que habría que superar para que el cine desarrollara su capacidad de crear un discurso ágil y continuado.

Ya los hermanos Lumière se encontraron con esta dificultad cuando, en 1895, rodaron una serie de cuatro cintas de un minuto que recogían cuatro momentos sucesivos de una actuación de los bomberos. Cada una de las escenas comportaba, inevitablemente, una unidad espaciotemporal equivalente a la del cuadro teatral y, en su proyección, había que soportar tres pausas -también inevitables- para que el operador descargara y cargara los rollos de película.

No tardarían mucho tiempo los pioneros del cine en mejorar su instrumental de trabajo ampliando la capacidad de almacenaje de la cámara, pero mientras tanto, sobre todo en las obras de ficción, la correspondencia entre escena cinematográfica y cuadro teatral era algo tan evidente como necesario.

En toda la primerísima etapa del cine, lo que no

mucho después recibiría el nombre de plano coincide totalmente con la escena o cuadro. En otras palabras, cada escena se rodaba en un solo plano, de tanta duración como el rollo de película cargado en la cámara podía permitir. Los pioneros del cine, hombres sin un acusado bagaje cultural e hijos de una mentalidad precinematográfica, no estaban en un principio capacitados para adivinar otras posibilidades narrativas del nuevo medio que las que hasta ahora hemos ido recorriendo. Será la necesidad de desarrollar un argumento, de contar una historia, la que provocará la experimentación necesaria para encontrar las estructuras narrativas de una representación autónoma, ajena al teatro.

De momento, volviendo al reportaje de los hermanos Lumière, cabe pensar en que las cuatro películas de un minuto de duración con las que pretendían narrar una intervención de los bomberos estaban reclamando dos condiciones necesarias para el progreso de la narrativa fílmica: mayor capacidad de almacenaje de la cámara con el fin de aumentar la duración de las escenas o cuadros y, por otro lado, la posibilidad de empalmar unas escenas con otras o, dicho de otro modo, la presencia de unos rudimentos de montaje.

En ese doble sentido se verá limitado el desarrollo de historias de argumento -el cine de ficción-, aunque, como hemos apuntado más arriba, esas mismas limitaciones servirán

de estímulo para hallar las soluciones adecuadas.

Quizá la primera película basada en una historia argumental compuesta de escenas o cuadros sea "LA PASSION DU CHRIST", rodada en 1896 por el operador Léar tras su separación del famoso fotógrafo parisino Eugène Pirou. Asociado a este último había inaugurado en ese mismo año las escenas galantes del cine europeo con "LE COUCHER DE LA MARIÉE", donde se recogía una pantomima que por entonces representaba la actriz Louise Milly en el escenario del Olympia.

Si de la película religiosa de Léar, muerto hacia el año 1900, apenas se conservan datos, de otro drama sobre el mismo tema, rodado para los Lumière por Breteau y George Hatot en 1897, sabemos algunas cosas más. El título, "VUES REPRÉSENTANT LA VIE ET LA PASSION DE JÉSUS-CHRIST", indica ya una organización en escenas que obedecen a un despliegue argumental planificado de antemano. Las "vistas" o cuadros eran trece, de una duración total de 250 metros, aproximadamente un cuarto de hora de proyección si esta hubiera podido desarrollarse de forma continuada.

El éxito comercial de esta Pasión -la primera de la serie según el conocido historiador Georges Sadoul (2)- saltó, como es natural, al otro lado del Atlántico para dar lugar a las habituales repeticiones. Con la aceptación popular del

tema se generalizaba también, por descontado, una forma de representación paralela a la ofrecida por el teatro, con todas sus limitaciones temporales y espaciales, como tendremos ocasión de analizar.

Por el momento, la división en cuadros o escenas vendría a suponer la primera solución narrativa al problema planteado por el desarrollo del argumento. Una solución rudimentaria, pero que permitiría al cine seguir consolidándose como industria mientras, al propio tiempo, quedaba abierto el campo de la búsqueda experimental.

Vamos a intentar describir por separado el recorrido del reportaje y el de las películas de ficción, que son las que, en definitiva, interesan primordialmente al estudio que estamos realizando. Si incluimos aquí el reportaje es, una vez más, respetando el principio de pertinencia pues ambos campos se interfieren con frecuencia o, cuando menos, se interinfluencian en importantes aspectos formales, como vamos a tener ocasión de comprobar.

2.1.2. El reportaje presentado en cuadros

Acabamos de ver cómo los orígenes históricos de la representación en cuadros o escenas parece que se remontan a 1895, cuando los hermanos Lumière tuvieron la idea de rodar una intervención de los bomberos resuelta, por las limitaciones propias de la cámara, en cuatro momentos sucesivos de un minuto de duración aproximadamente.

Todavía no se habían superado las limitaciones de almacenaje de la película cuando, en 1896, un operador de la casa, Francisco Doublier, bajo la dirección de M. Perrigot, registra el que puede ser considerado primer gran reportaje de la historia del cine: "LA CORONACIÓN DEL ZAR NICOLÁS II". Una docena de películitas, siempre de un minuto de duración aproximada, ordenadas cronológicamente entre sí, recogían los principales momentos de la ceremonia. Cada cinta obedecía a un concepto de escena, es decir, a una unidad narrativa amplia aunque incompleta con referencia al episodio global que se intentaba describir. Unidad de espacio y unidad de tiempo componían las dos coordenadas en las que cada escena se desarrollaba, además de la unicidad del punto de vista desde el que se contemplaba el acontecimiento registrado.

Condicionantes técnicos y operativos se aunaban para

plantear a los primeros cineastas algunos de los problemas básicos de la narración fílmica: la selección de los momentos significativos y su posterior unión en una progresión narrativa que salvara la discontinuidad temporal y, en muchos casos, espacial que su registro imponía.

"LA CORONACIÓN DEL ZAR NICOLÁS II" puede muy bien servir de prototipo de los innumerables reportajes que, para cubrir las necesidades de exhibición, se rodarán por estos años a un lado y otro del Atlántico.

Pero también, todavía dentro del campo formal del reportaje, aparecen en esta etapa lo que algunos historiadores han denominado "actualidades reconstruidas" que, desde nuestro punto vista, pertenecen por su intencionalidad y por la modificación de la realidad que presentan al campo propio del filme narrativo.

2.1.2.1. Las "actualidades reconstruidas"

Mientras las grandes casas productoras se lanzaban a explotar la veta comercial del gran reportaje, otros

cineastas, incapaces quizá de contar con la infraestructura empresarial necesaria, poseedores de un olfato comercial bien desarrollado o, simplemente, de un ingenio que no ofrece lugar a dudas decidieron fabricar sus propios reportajes supliendo, en algunos casos, la imposibilidad técnica de registrar los hechos reales. Nacieron así las "actualidades reconstruidas" que tan clamoroso éxito popular habrían de obtener inmediatamente.

Hecha en estudio con la ayuda de maquetas, la famosísima cinta titulada "TEARING DOWN THE SPANISH FLAG" (1898), rodada en un ático neoyorquino el mismo día en que estallaron las hostilidades entre España y los Estados Unidos, podría muy bien servir de paradigma del género. De hecho, sus autores, el caricaturista inglés emigrado a los EE.UU. James Stuart Blackton y su compatriota Albert E. Smith, marcaron la pauta de los cientos de documentales sobre el tema de la guerra hispano-norteamericana que circularían por toda América amparados en la inocente credibilidad que el nuevo medio suscitaba. Hasta el gobierno español parece que llegó a adquirir para sus archivos una copia del que rodó en Chicago Edward H. Amet quien, con ayuda de maquetas, reprodujo en un estanque la batalla naval del 3 de julio en la bahía de Santiago, donde fue derrotado el almirante Cervera. Claro que dicha batalla se desarrolló de noche y Amet tuvo que hacer creer que se había servido de una película "supersensible a

la luz lunar" y de un teleobjetivo capaz de captar imágenes a diez kilómetros de distancia.

La excelente acogida de estas "actualidades" daría lugar a la repetición de la fórmula. Los intentos se multiplicaron a ambas orillas del Atlántico y, en 1902, fecha significativa por la lejanía de la etapa que estamos describiendo, el propio Méliès no tendría reparos en reconstruir con maquetas la guerra greco-turca y hasta la coronación de Eduardo VII, rodada con antelación al acontecimiento bajo la asesoría del maestro de ceremonias de Westminster valiéndose de un mozo de lavadero para encarnar la figura del rey y de una corista para el papel de la reina Alejandra.

En comparación con las "escenas naturales", las "actualidades reconstruidas" suponían un esquema previo de argumento. Al igual que ocurriera con "EL REGADOR REGADO" y paralelamente a lo que venía sucediendo con las escenas cómicas que incidían en la fórmula estrenada por la cinta de los Lumière, la cámara dejaba de ser un simple instrumento de registro y reproducción de hechos para convertirse en elemento activo o activador de dichos hechos. En otras palabras, mediante el argumento se subvertía el papel inicial asignado a la cámara para hacer de ella el ojo ordenador de los acontecimientos.

Con todo, tanto las escenas naturales como las actualidades reconstruidas y la representación en sentido estricto tenían que acomodarse a las limitaciones impuestas por los condicionantes técnicos. De ellos y de las soluciones intentadas por los cineastas vamos a tratar ahora, antes de intentar describir los avatares de la representación en cuadros.

2.1.3. Los condicionantes tecnológicos de la reproducción y de la representación en cuadros

Quizá, como hemos apuntado con anterioridad, el contar con unos rollos de película que no podían exceder de los diecisiete metros y, por otro lado, el afrontar el rodaje con una sola cámara impusieron como necesidad insoslayable el desglose de los hechos registrados y de los acontecimientos representados en momentos sucesivos, pero no continuos, captados siempre desde un solo punto de vista cada uno de ellos.

Cuando, pasado algún tiempo, se resolvió el problema del metraje y los operadores tuvieron la posibilidad de rodar

y de proyectar durante varios minutos ininterrumpidos, su olfato profesional ya estaba adiestrado en la selección de los momentos importantes dentro del continuo temporal abarcado por cada evento. Con mucha probabilidad (y esta afirmación, aunque lógica, corresponde al terreno de lo hipotético), debieron darse cuenta de que el aumento de la capacidad de almacenaje de la cámara, si bien facilitaba considerablemente la operatividad del registro y de la proyección, no significaba de por sí una solución eficaz desde el punto de vista del interés del público. De hecho, la posibilidad de contemplar en su evolución real el desarrollo de un acontecimiento -siempre que fuera captable desde un solo punto de vista- conllevaba el peligro inmediato del aburrimiento, el gran enemigo del espectáculo cinematográfico.

Si se tiene en cuenta, además, que las primitivas cámaras iban dotadas de un objetivo normal y que, al no estar capacitadas para girar sobre sí mismas, ofrecían durante cada una de las tomas un solo punto de vista, es fácil deducir que la correlación entre la curva de atención por parte de los espectadores y el devenir de unos hechos captados en su totalidad -y, normalmente, en plano general- hubiera dado un resultado con frecuencia negativo, cosa que no podría ser sino perjudicial para la propia industria cinematográfica.

Mientras no se pudiera contar con mejores prestacio-

nes del equipo tomavistas la solución estaba en seguir seleccionando los momentos importantes, es decir, en mantener la escena (considero que el término y el concepto son válidos también para el reportaje), pero acudiendo a empalmar unas escenas con otras en orden cronológico para obtener una especie de resumen visual del acontecimiento registrado.

Esta solución hacía necesario, aunque de forma rudimentaria, el montaje y con ella se ponía de manifiesto también uno de los primeros problemas narrativos con los que se va a encontrar el cine: el de la discontinuidad de la reproducción de los hechos registrados.

Uno de los varios recursos que en algún momento decidieron utilizar los reporteros para cubrir el vacío temporal y espacial que se provocaba entre dos escenas consecutivas fue el cartel o rótulo explicativo, con el que se ofrecía a los espectadores una somera información que servía de puente entre los dos momentos filmados.

Muy pronto debieron aprender también los cineastas que, al empalmar dos escenas consecutivas tomadas desde el mismo punto de vista -y, en ocasiones, desde puntos de vista distintos-, aparecía un extraño salto visual entre ambas que podía provocar el desagrado o la hilaridad del público. El cartel o, como alternativas, el fundido a negro al finalizar

la toma de la primera escena y la apertura de negro al iniciar la segunda o el encadenado entre ambas evitaban este problema añadido de montaje que también se va a convertir en uno de los caballos de batalla del despliegue argumental en cuadros.

Los recursos citados se aplicarán también al filme narrativo, si bien es cierto que en este último caso pueden y suelen adquirir un valor de codificación que en su momento analizaremos. Valga recordar el empeño que muchos historiadores han puesto en asimilar el fundido y apertura de negro con la bajada y subida de telón en el teatro.

Por ahora, ciñéndonos exclusivamente a la representación del relato desglosado en escenas o cuadros, no podemos olvidarnos de otro recurso -ya anticipado por las primeras películas cómicas de los hermanos Lumière- que inmediatamente se va a convertir en el más habitual: la salida y entrada en campo de los personajes. Recurso que, como en muchas ocasiones los anteriores, adquiere carácter de código para significar el principio y el final de cada escena.

Pero quizá el problema fundamental que se les plantea a los cineastas en el terreno del argumento desglosado en cuadros no es el de la discontinuidad de la representación -aceptada y controlada desde un principio al concebir el filme como una historia por entregas- sino, precisamente, todo lo

contrario: cuando, por necesidades narrativas, la acción que se representa sobrepasa los límites del escenario, ya sea como causa o como efecto, hay que establecer una continuidad, al menos aparente, entre las escenas implicadas. Es lo que hoy conocemos en la profesión con el nombre de "raccord" y, como se puede comprobar en la obra de Méliès, realizador paradigmático en el uso de la escena, constituyó la asignatura pendiente del relato representado en cuadros.

2.1.4. Georges Méliès o los límites de la representación en cuadros

Conviene situar la obra de Méliès en su contexto histórico para entender adecuadamente su significado. Por ello hay que volver a los hermanos Lumière para recordar que, al parecer, se debe a ellos -o a alguno de sus operadores- la primera aplicación de un recurso mecánico para conseguir una distorsión ilusoria de la realidad captada por la cámara.

Por lo que cuentan los historiadores, una de sus primeras películas, la titulada "EL MURO " o, según otros, "EL DERRIBO DE UN MURO", se comenzó a proyectar al revés en enero

de 1896, a los pocos días de la inauguración del cinematógrafo. La idea había sido tomada de un procedimiento empleado en los zootropos, directos antecedentes del invento de los Lumière. La proyección en sentido contrario al de registro de las imágenes ofrecía la ilusión de una vuelta atrás en el tiempo y de una ruptura mágica de la ley de la gravedad.

La buena acogida del público permitiría repetir esta fórmula de truco mecánico en otras cintas del repertorio de la casa Lumière. Con él iniciaba el cine un proceso, hasta ahora inacabado, en el que destacarán por su importancia las aportaciones de Georges Méliès.

De hecho, la primacía en la aplicación de los trucos, tanto mecánicos como ópticos, al terreno de la cinematografía será patrimonio de este hijo de un fabricante de zapatos, mago e ilusionista de profesión y director del famoso teatro Robert Houdin.

No tendría nada de extraño que, como quieren algunos historiadores, Méliès se encontrara entre el reducido grupo de curiosos que asistieron a la primera sesión del cinematógrafo en el Grand Café. Tampoco que, al terminar aquella histórica proyección, ofreciera diez mil francos a los Lumière por hacerse con el mágico aparato. Quizá sea más dudosa la respuesta que, al parecer, obtuvo de Antoine Lumière, aunque

bien merece la pena reproducirla:

"Amigo mío, deme usted las gracias. El aparato no está a la venta, afortunadamente para usted, pues le llevaría a la ruina. Podrá ser explotado durante algún tiempo como curiosidad científica, pero fuera de esto no tiene ningún porvenir comercial" (3).

Cuando Méliès recibió la noticia de que, en Inglaterra, el óptico Robert William Paul había lanzado al mercado, bajo el nombre de "bioscopio", un aparato similar al utilizado por los Lumière, se apresuró a adquirirlo e inició inmediatamente proyecciones públicas en el teatro que dirigía utilizando para ello cintas inglesas rodadas por Paul y, también, algunas de la firma Edison.

De la casa Eastman conseguiría pocas semanas después película virgen dando así inicio a su propia producción de escenas naturales en la línea trazada por los hermanos Lumière.

Quiso la casualidad que, en fecha siempre incierta -para unos 1896 y para otros 1898-, rodando en la plaza de la

Opera, un parón de la cámara proporcionara al mago de Montreuil el primero de los trucos que le harían famoso. Al unir en su laboratorio los dos trozos de película que no habían resultado dañados, se encontró con la sustitución, obtenida después por el llamado paso de manivela o, en términos más modernos, por el rodaje a la cadencia de fotograma a fotograma. Al permanecer quieta la cámara en su posición, el fondo permanece invariable mientras que los elementos inscritos en el encuadre -las figuras- desaparecen o se modifican y sustituyen de una imagen a otra.

La sorpresa de Méliès ante el hallazgo no fue menor que el asombro que conseguiría suscitar en los espectadores con la aplicación, ya consciente, del elemental truco mecánico. En octubre del mismo año presenta al público la primera película en que utiliza dicho recurso inaugurando, en cierto sentido, lo que hoy se denomina "cine fantástico". Su título, "EL ESCAMOTEO DE UNA DAMA", deja entrever la satisfacción del autor por tan feliz descubrimiento.

El éxito de la cinta estimulará la curiosidad de Méliès quien, apoyándose en la obra del americano Hopkins, una completa enciclopedia de ilusionismo aplicado a la fotografía, se dedica durante 1897 a explorar sus aplicaciones al cine.

Buena parte de los trucos, tanto ópticos como

mecánicos, que forman todavía hoy el patrimonio de la cinematografía mundial se deben al afán explorador de Méliès, desde la sobreimpresión o -como la llamaban entonces- "fotografía espiritista" a la doble y múltiple exposición, pasando por el encadenado, el fundido, los "cachés", el congelado o imagen fija, las inversiones, la aceleración y la ralentización o variaciones de la velocidad de registro, los diafragmas de apertura y cierre y hasta por la coloración a mano de los fotogramas en un primer intento de cine en color.

No sería justo olvidar que, a la otra orilla del canal de la Mancha, en Brighton, al sur de Inglaterra, George Albert Smith, siguiendo un camino paralelo al del mago francés, descubría también y patentaba por entonces la aplicación de la sobreimpresión fotográfica a la naciente cinematografía.

En otro orden de cosas, las aportaciones del incansable director del Robert Houdin incluyen la incorporación de maquetas teatrales al rodaje de películas y la primera utilización de luz artificial para impresionar una serie de cintas, de 1897, que recogían las actuaciones del cantante Paulus, quien se había negado a cantar al aire libre. También fue idea y obra suya la construcción de un estudio de cine -el primero en Europa-, de 17 x 7 metros, con cerramiento de cristal para aprovechar la luz solar.

El conjunto de invenciones de este monstruo del cine determinarían, en buena medida, la andadura del nuevo medio de expresión, pero, volviendo a los trucos y al tema de nuestro trabajo, conviene señalar que, para Méliès, dichos recursos constituyen una meta en sí mismos, una forma novedosa de sorprender al espectador. Sólo más tarde, en manos de otros cineastas, los trucos inventados por Méliès se transformarán en elementos expresivos y pasarán a enriquecer el patrimonio de la narrativa fílmica.

Situándonos en el terreno del filme narrativo, no se haría justicia a Méliès si no se le reconociera como el creador de la "mise en scène" cinematográfica. Una "puesta en escena" quizá rudimentaria y excesivamente lastrada por la técnica teatral, pero en realidad ingeniosa y, sobre todo, oportuna ya que el cine se salvó gracias a ella de morir prematuramente asfixiado por las "escenas naturales". De hecho, hacia 1897, el público había dado síntomas de hastío ante un espectáculo falto de ideas renovadoras.

Por otro lado, con la puesta en escena y merced al argumento, abrió definitivamente Méliès el camino al cine de ficción. Será precisamente esta opción cinematográfica la que posibilitará el manejo de los elementos esenciales de la narrativa fílmica a partir del momento en que los cineastas aprendan a articular de forma específica las unidades tempoes-

paciales que exigen una concatenación causal en el seno de la narración. Algo que el mago francés, anclado en una estética y una técnica teatrales, no supo o no quiso intuir.

Méliès se va a ocupar sobre todo de desarrollar las posibilidades de la conjunción entre cine y teatro aprovechando las potencialidades que el truco cinematográfico ofrecía y llevando a sus extremos, por la vía del argumento, todo lo que la escena, por él decididamente asimilada al cuadro teatral, podía dar de sí.

En su estudio de Montreuil, equipado a partir de 1900 con todos los refinamientos de la maquinaria escénica, Méliès colocará la cámara al fondo, en el centro, y no la moverá prácticamente nunca, como no sea a lo largo de su eje óptico para rodar, por ejemplo, en 1901, "EL HOMBRE DE LA CABEZA DE GOMA", donde aprovecha el travelling óptico sobre fondo negro para hacer crecer y decrecer, como por arte de magia, la cabeza de su personaje (4). Por lo demás, su estética es absolutamente teatral y la cámara cumple las veces de un espectador alucinado que se conservara en el centro de la sala sin osar romper el clima de la obra con el más mínimo movimiento. El punto exacto donde está colocado ese espectador ideal viene a constituir el centro a partir del cual se ordenan todas las perspectivas en su fuga hacia el horizonte.

A pesar de que sea lógico presumir que no le pasarían inadvertidos los avances realizados en el terreno de la narrativa por otros cineastas, Méliès se mantendrá a lo largo de toda su vida fiel a la representación del relato fílmico desglosado en cuadros. Cada escena de una película del mago francés se corresponde exactamente con el cuadro de una obra de teatro, hasta el punto de que, enfrentado a las acciones que superan los límites impuestos por la rígida unidad espacial, los sucesos relacionados entre sí como causa-efecto ofrecerán una concatenación ajena a la vida real, según las normas establecidas por la convención teatral de la época.

En ese sentido, "VIAJE A TRAVÉS DE LO IMPOSIBLE", de 1904, nos puede servir como ejemplo clarificador de las limitaciones narrativas que la representación del relato en cuadros planteaba al mago francés, anclado en un esquema de desarrollo argumental en el que no tenía cabida el montaje.

Uno de los cuadros de la película muestra el interior de un vagón; el tren se detiene y los viajeros descienden. El cuadro siguiente abre sobre una estación de ferrocarril: la muchedumbre espera la llegada del tren. La locomotora entra en la estación; el tren se detiene de nuevo y de los vagones, vistos ahora desde el exterior, los mismos viajeros del cuadro anterior descienden por segunda vez.

En realidad, basta ver el "VIAJE A LA LUNA", de

1902, para comprender que en este terreno Méliès sigue y seguirá anclado para siempre. Allí, por ejemplo, el viaje del cohete se resuelve con travelling óptico hacia el sonriente satélite al que, de pronto, por una hábil sustitución, le aparece el cohete clavado en un ojo mientras el rostro se transforma en una mueca de dolor. Acto seguido vemos, ya en tamaño natural -como solían decir los críticos de antaño-, cómo el cohete de verdad aluniza en un fantástico paraje y de él descienden los exploradores.

Como bien afirma Sadoul:

"Convenciones que son las del teatro de magia, pero que han cesado después de 1908 de ser las del cine" (5).

Con todo, Méliès seguirá manteniéndolas en pie a lo largo de toda su producción. Cuando en 1914, acosado por las deudas, abandona el cine, hace ya mucho tiempo que otros pioneros han resuelto el problema de la continuidad aparente de la representación cinematográfica.

En Méliès el montaje se reduce, como mucho, a la coordinación de escenas que, a veces, cuando la salida o

entrada en campo de los personajes no resulta un recurso adecuado, quedan enlazadas entre sí más que por carteles o rótulos explicativos y, sobre todo, por encadenados que intentan toscamente suplir la falta de continuidad narrativa al tiempo que facilitan la progresión del relato.

A propósito de "LA CENICIENTA" (1899), que tenía 140 metros de longitud y 20 cuadros a lo largo de los cuales se desarrollaba el argumento, Karel Reisz observa:

"Las limitaciones de esta CENICIENTA, como de todas las siguientes películas de Méliès, son las características de la presentación teatral: cada escena -como cada acto de una pieza- se desarrolla ante un decorado único y hay unidad de tiempo y de lugar; las escenas jamás se inician en un sitio para continuar en otro; la cámara está siempre a la misma distancia de los actores, situada frente al escenario, estática y fuera de la acción, todo lo mismo que si fuese un espectador sentado en la butaca de un teatro. Además, la continuidad de CENICIENTA descansa exclusivamente sobre el tema; no hay continuidad en la acción de plano a plano, y la relación temporal entre dos

planos consecutivos queda indefinida" (6).

Con todo, estas escenas o, como prefiere K. Reisz, planos -ya que parece identificar en el texto ambas unidades narrativas- desarrollan un argumento, por simple que sea, y su concatenación esboza ya un tratamiento tempoespacial novedoso que asoma como potencialidad inscrita en la dinámica misma de la imagen. Habrá que esperar los desarrollos que pongan en marcha otros cineastas más 'modernos' o menos anclados en los esquemas de la representación teatral para que el discurso fílmico se pueda situar en el terreno de las relaciones causales y supere desde allí las limitaciones impuestas por los planteamientos propios de la coordinación temporal.

2.2. Ordenación, análisis y valoración de los datos pertinentes

Sería quizá discutible mantener todavía en esta etapa como pertinentes los datos recogidos sobre la evolución del reportaje propiamente dicho. Una vez definido con su ayuda el campo específico del filme narrativo -como hicimos al

analizar la etapa anterior-, es hora de centrarnos únicamente en los aspectos que a este se refieren dejando, eso sí, constancia en la fase de descripción histórica y cronológica de la evolución paralela -y, a veces, anticipada- que el reportaje tiene con respecto a las obras de argumento. Mientras uno y otras conserven zonas formales comunes y, sobre todo, mientras se den influencias recíprocas o, para ser más exactos, el cine de argumento adopte recursos y planteamientos nacidos en el campo del reportaje, habrá que tomar nota de ello para obtener una visión lúcida del contexto en que se desenvuelve o a partir del que se desarrolla el discurso fílmico.

No vamos a ordenar y analizar, pues, aquí los datos correspondientes al reportaje, ni siquiera en lo que respecta a las llamadas "actualidades reconstruidas" que, a nuestro entender, entrarían de soslayo en el terreno del filme narrativo por la intencionalidad que las sustenta y por el hecho de que, en el fondo, suponen una remodelación o, mejor, un intento de imitación de la realidad. Podrían ser estudiadas desde una perspectiva histórica, como anticipo de un género naciente o como un posible subgénero del documental, pero su limitado interés para los objetivos que se propone este trabajo, centrado en lo que habitualmente se conoce como cine de ficción, nos induce a prescindir de su análisis y valoración.

Una vez hechas estas acotaciones, nos encontramos ante dos grupos de datos que, a nuestro parecer, reúnen la pertinencia necesaria para ser incluidos en esta investigación. El primero de ellos tiene que ver con los condicionantes tecnológicos del discurso fílmico y en particular, si se prefiere matizar el tema de otra manera más precisa, con las modificaciones que aparecen en esta etapa de los condicionantes analizados y sopesados en la anterior. El segundo, como es natural, recoge aquellos aspectos directamente implicados en la representación.

Entrando ya en los datos pertenecientes al primer grupo, tres son los aspectos que me parecen más relevantes. En orden creciente de importancia para el discurso fílmico habría que citar primero el aumento de la capacidad de almacenaje de película en la cámara que, por otra parte, no ha variado en sus características principales, es decir, sigue dotada de un solo objetivo de una distancia focal normal, está incapacitada para realizar ningún tipo de movimiento sobre sus ejes y el arrastre continúa siendo manual, si bien en este sentido se está perfeccionando la fijación de la película a su paso por la ventanilla para evitar las molestas vibraciones de la imagen, sobre todo a la hora de su proyección.

En segundo lugar, habría que tomar en consideración algunos trucos fotográficos aplicados a la cinematografía, en

especial el del fundido y el del encadenado que, como hemos descrito y más adelante comentaremos, posibilita la separación de escenas y, junto con otros recursos, da lugar a algunos de los códigos narrativos propios del discurso fílmico. Sin embargo, la mayoría del resto de los trucos, tanto fotográficos como mecánicos, son utilizados en esta etapa como tales, es decir, sin función narrativa constatable, a menos que se quisieran entender con valor de códigos ciertas sustituciones y trávellings ópticos como los que usa Méliès, enmarcados en una puesta en escena y en una mecánica tan descaradamente teatral que, a nuestro juicio, se salen del terreno propio del filme narrativo. Basta contemplar su famoso "VIAJE A LA LUNA" (1902) para comprender cómo Méliès sigue usando el truco para asombrar a los espectadores y no tanto para contar una historia desde una perspectiva netamente cinematográfica. A pesar de todo, no por ello podemos permitirnos el lujo de despreciar unas invenciones que más adelante, en manos de otros cineastas, entrarán a formar parte definitivamente del discurso propio del cine.

Por último, durante esta etapa vemos aparecer los rudimentos básicos o mecánicos del montaje, traducidos por el momento en la posibilidad de empalmar distintos trozos de película entre sí. Este hecho va a facilitar el desglose del argumento en escenas y el paso de una escena a otra mediante alguno de los códigos habituales o por un rótulo informativo

de la acción o tiempo elididos. Más adelante, en el seno mismo de la escena, el rótulo dará pie a la aparición de explicaciones y de diálogos escritos.

Entre los aspectos directamente relacionados con la representación debemos subrayar, sobre todo, el desglose del relato en escenas, hecho que afecta, en primer lugar, al propio concepto de escena si queremos compararlo con el que hemos venido manejando en la etapa anterior. En segundo lugar, la narración por escenas o cuadros conlleva unas relaciones temporales y espaciales basadas en la coordinación, pero que exigen soluciones específicas a los problemas de continuidad y de discontinuidad consustanciales al relato.

En el análisis y la valoración de los datos relativos a los condicionantes tecnológicos que operan en esta etapa conviene hacer una, a mi juicio, importante distinción previa entre aquellos que se van a implicar en el discurso y los que solamente lo condicionan, ya sea en sentido positivo como negativo.

El aumento de la capacidad de almacenaje de película en la cámara nos parece un condicionante sin más, si bien es cierto que enormemente positivo. De hecho, dotaba a los cineastas de la posibilidad de romper el estrecho corsé del minuto para el desarrollo de la escena. De ahora en adelante,

cada escena podrá tener una medida adecuada a la duración de las acciones que en ella se desarrollen lo que, dicho de otro modo, significa que el ritmo externo no va depender de una longitud impuesta de antemano sino de las propias necesidades narrativas creadas por el autor.

Por otro lado, en lo que concierne a la proyección y, por lo tanto, al espectador, se eliminaba así la fastidiosa ruptura intermitente de la narración, un tipo de ruido que afectaba profundamente a la propia comunicación.

En cuanto al truco fotográfico del fundido, cualquier análisis de su aplicación en las películas de esta etapa deja entrever una inmediata función codificadora: con el fundido a negro se pretende indicar el final de una escena y, por el contrario, la apertura de negro señala el comienzo de otra. Más o menos con un valor equivalente se usa también el encadenado. En este sentido, buscando un paralelismo con el texto escrito, nos encontraríamos ante un signo de puntuación, si bien es cierto que la mayoría de los historiadores, como apuntábamos en su momento, han preferido asimilar el fundido a la bajada y subida del telón abundando en una prefijada aproximación de la representación cinematográfica a la teatral.

La función codificadora del fundido y del encadenado

tiene un valor añadido de carácter temporal que me parece necesario señalar: en el relato desglosado por cuadros o escenas el fundido es un código que nos traslada del tiempo de una al de la siguiente señalando la ruptura del desarrollo lineal entre ellas. En su evolución posterior -lejos ya de la etapa que estamos analizando- el fundido entrará en relación paradigmática con el encadenado (también llamado fundido-encadenado) para indicar un paso de tiempo más o menos indefinido, pero siempre superior al de este último.

El análisis de los aspectos directamente relacionados con el discurso nos enfrenta, en primer lugar, con el nuevo concepto de escena que hace su aparición a partir del momento en que el argumento se desglosa en varios momentos cronológicos distintos y consecutivos.

Mientras el filme constaba de una sola escena, se daba en él -por su identificación con aquella- la confluencia de las tres unidades del teatro clásico, representadas en un solo plano y desde un único punto de vista. A partir de estos significantes el significado aparecía como algo completo, emanante de la propia diégesis fílmica.

A partir de que el filme incluye varias escenas no es posible mantener la identificación entre uno y otra propia de la etapa anterior. Mientras el filme seguirá manteniendo

un significado completo, la escena se relativiza en cuanto a significación, se subordina a la dinámica secuencial del relato presentando o coincidiendo e identificándose con un momento del mismo.

A pesar de todo, la escena sigue presentando las connotaciones temporales y espaciales ya conocidas y comentadas, con un principio y un final previstos de antemano y, de alguna manera, codificados. Nos encontramos ante lo que Metz califica de *segmento autónomo* del filme, es decir, una división del mismo a primer nivel cuya descripción se puede encontrar ya en Pudovkin (7), hacia el 1929, y que el propio Metz explica así:

"La escena reconstituye, por medios ya filmicos, una unidad que todavía se siente como 'concreta' y como análoga a las que nos ofrece el teatro y la vida (un lugar, un momento, una pequeña acción particular y concentrada). En la escena el significante es ("puede ser", diríamos nosotros) fragmentario (varios planos que no son más que 'perfiles' -Abschattungen-parciales), pero el significado se siente como unitario" (8).

Si el filme-escena de la etapa anterior habría podido alcanzar como mucho -pensando en un imaginario intento de empalmar entre sí varios filmes- una organización yuxtapositiva debido a la independencia de contenido y estructuras que dichos filmes habrían presentado entre sí, ahora la conexión por razones de espacio y de tiempo entre las varias escenas que componen el filme desglosado en cuadros presenta, siempre desde la perspectiva del discurso, un esquema organizativo basado en la coordinación.

La coordinación plantea inevitablemente unas relaciones tempoespaciales que ya no pueden ser unívocas entre el filme y las escenas de que se compone. Si antes, en el seno del filme, el tiempo discurría de forma continua, ahora discurrirá de forma progresiva, pero intermitente, rompiendo la linealidad. Y es evidente que este hecho tiene que afectar a la estructura interna del relato.

De otra parte, dentro de cada escena nos encontramos las mismas características puestas de relieve en el análisis de los elementos narrativos de la etapa anterior, es decir, una relación absolutamente lineal entre el parámetro espacial y el temporal. Sin embargo, la acción -aunque por las características propias de este tipo de representación quede encorsestada en los estrechos márgenes de la escena- apunta en ciertos casos, por la salida y entrada de los personajes para indicar

el paso de una escena a otra, hacia un principio de causalidad que verá su desarrollo a partir de que el discurso entre en los dominios de las relaciones sintagmáticas.

La coordinación conlleva también dos problemas contrapuestos y, a pesar de todo, complementarios: el de la discontinuidad o ruptura temporal entre escenas y, de otro lado, cuando la acción roza el terreno de la causalidad -como ocurre en el paso de los personajes y semovientes de un escenario a otro-, el de la necesaria continuidad aparente o raccord visual.

Ya vimos al recorrer la figura y algunas obras de Méliès, cómo el problema de la continuidad seguirá abierto en el campo de la coordinación, si bien es cierto que, cada vez más, los cineastas -y esto es comprobable, por ejemplo, en el "VIAJE A LA LUNA" del mago francés- fueron abreviando el espacio vacío provocado por el paso de una escena a otra acercándose instintivamente a la solución, más tarde habitual, ofrecida por el montaje: iniciar el movimiento de salida en la primera escena para terminarlo -sin dejar de ver a los personajes o móviles- en la segunda. Así se estableció y se establece todavía hoy ese tipo de raccord.

Por lo que revela el visionado de las obras de esta etapa, los cineastas -sujetos todavía al férreo esquema de la

puesta en escena mediante cuadros- centraron fundamentalmente sus esfuerzos en controlar el problema de la discontinuidad recurriendo al comentado código del fundido y del encadenado, a la salida y entrada de los personajes -que adquiere así, a su vez, una innegable función codificadora- y, en última instancia, al letrero o rótulo informativo que, como ya hemos indicado, pasará más adelante a explicar también sentimientos difíciles de traducir en imágenes e incluso a resumir y transcribir diálogos.

2.2.1. El segundo tipo de organización estructural

Nos podemos preguntar ahora, como hipótesis a la que nos conduce el análisis realizado, si la representación en cuadros no supone un segundo tipo de organización estructural extraíble, en términos generales, de las obras de ficción que se dan a lo largo de esta etapa. Una etapa que, como ya indicábamos, en el quehacer de algunos cineastas aferrados a o atrapados por este tipo de representación -como le ocurre a Méliès- sobrepasa los límites cronológicos en que, siguiendo la evolución de la narrativa fílmica, la hemos fijado.

Para confirmar tal hipótesis será necesario intentar la descripción de la estructura narrativa de dicho modelo a partir de los datos pertinentes que hemos venido analizando y teniendo siempre presente que seguimos centrando prioritariamente nuestra atención en los tres elementos esenciales del discurso fílmico elegidos para este estudio. Su distinta articulación -si es que aparece-con respecto al tipo descrito en la etapa anterior habrá de ser la clave para admitir como válida la hipótesis propuesta.

Pero antes de entrar en la descripción conviene señalar que, en todo caso, el nuevo tipo que intentamos ahora extraer no sale de la nada sino que se apoya necesariamente en el anterior, como un momento evolutivo derivado de aquél. No habrá de extrañar, pues, que muchas o algunas de las características señaladas en el primero pervivan también en el segundo, si bien es cierto que lo que habrá de deslindar a uno de otro serán precisamente las diferencias y no las coincidencias que se den entre ambos.

Para una mayor claridad expositiva, antes de adentrarnos en las posibles diferencias, conviene primero subrayar las coincidencias que los dos presentan y que, a mi juicio, son las siguientes:

1º) El espacio aparece en ambos como marco inmóvil

de la acción en él desarrollada o contenida y es presentado siempre en plano general.

2º) La oposición paradigmática entre espacio implícito y explícito se ejerce en los dos tipos por la salida y entrada en campo de los personajes, siendo en el segundo de ellos uno de los recursos habituales para indicar el comienzo o el final de una escena.

3º) El narrador adopta un punto de vista que favorece la visión de la acción desde el plano general en que esta se muestra. Dicho punto de vista suele ser perpendicular al escenario, hecho que propicia una tendencia casi instintiva a la frontalidad si bien es cierto que, a veces, las entradas y salidas de campo de los personajes se realizan en diagonal con respecto al eje óptico.

4º) La altura de la cámara o, dicho de otra manera, el ángulo de visión renuncia a cualquier tipo de enfatización o minoración de los personajes. Al ser un ángulo que podríamos llamar 'neutro' por su correspondencia con la altura media de visión de la persona -el propio de un individuo de estatura normal o, en términos más profesionales, a la altura de los ojos de los personajes encuadrados- imposibilita connotaciones icónicas propias del discurso fílmico.

5º) Como consecuencia de los dos puntos anteriores, en ninguno de los dos tipos se da intento alguno de focalización por parte del narrador.

6º) Sí aparece en ambos, aunque todavía en esbozo, un principio de focalización detectable en el traslado a la propia representación de una jerarquización de las acciones en consonancia al tamaño o escala y a la posición que ocupen en el escenario.

7º) En cada una de las escenas o cuadros del segundo tipo, al igual que ocurría en la única escena de que constaba el primero, se da la confluencia de las tres unidades clásicas: tiempo, espacio y acción. Confluencia en la que, como allí decíamos, parecen operar los condicionantes tecnológicos tanto al menos como la referencia de la escena teatral que los hombres del cine pudieron tener en cuenta.

Por lo que se refiere a las diferencias constatables, las más importantes son las siguientes:

1º) Se rompe en los filmes de esta etapa la simetría estructural entre el tiempo de la historia y el del discurso al quedar desglosado este en momentos de acción progresivos, pero no continuos.

2º) Como consecuencia de lo anterior, aparecen una serie de rupturas del continuo narrativo cuyas implicaciones temporales y espaciales en el terreno de la representación ofrecen un esquema de articulación basado en la coordinación.

3º) La articulación coordinativa precisa de unos elementos codificadores que aparecen claramente significados en este segundo tipo como puentes o pasos de tiempo entre las escenas que componen el relato.

4º) Cuatro son los elementos de codificación observables durante la etapa que estamos investigando: el fundido o cierre y apertura de negro, el encadenado, el rótulo informativo y la salida y/o entrada de los personajes en campo.

Las diferencias apuntadas señalan -a mi juicio sin lugar a dudas- la presencia de un tipo de relato estructuralmente distinto del anterior, con los suficientes rasgos generales para considerarlo homologable. De hecho, a pesar de las pequeñas diferencias que se puedan dar entre las obras producidas a lo largo de esta etapa -diferencias que, por otro lado, podrían dar lugar a una mayor pormenorización clasificatoria-, no he logrado encontrar en el visionado de las películas más importantes aspectos narrativos que indiquen una modificación sustancial del tipo que hemos extraído.

NOTAS AL CAPÍTULO II

- (1) Forster, E.M.: Aspectos de la novela, Ed. Universidad Veracruzana, México, 1961.

- (2) SADOUL, G.: Histoire du Cinéma Mondial, Ed. Falmmarion, París, 1968, p.25.

- (3) Citado por Román Gubern en su Historia del cine, Ed. Lumen, Barcelona, 1971, vol.I, p.48.

- (4) Como es sabido, el travelling óptico usado por Méliès consistía en situar al personaje sobre un fondo negro y hacerlo avanzar uniformemente hacia la cámara mediante un aparato de ruedas. El efecto conseguido era el contrario: daba la impresión de que la cámara se acercaba al personaje.

- (5) SADOUL, G.: op. cit., vol.I, p. 30.

- (6) REISZ K.: Técnica del Montaje, Ed. Taurus, Madrid, 1966, p.17.

- (7) PUDOVKIN, V.I.: Film technique and film acting, Ed. Victor Gollanez Ltd., Londres, 1929.

- (8) METZ, CH. y otros: Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 148.

III. EL PLANO Y LAS ACCIONES SIMULTÁNEAS

III. EL PLANO Y LAS ACCIONES SIMULTÁNEAS

Quizá pueda ser verdad -como algunos historiadores indican- que en el devenir de la narrativa fílmica resulta fundamental el acercamiento del cine a la novela. Quizá también se podría matizar tal observación afirmando que, en estos casi iniciales momentos, a lo más que puede aspirar el nuevo medio es a una aproximación al tratamiento y estilo novelísticos, hecho que supondría ya un considerable avance con respecto al teatro en lo que a la articulación tempoespacial se refiere.

Sea como fuere, no deseo entrar en una posible diatriba sobre los modelos que el cine pudo tomar prestados de otros medios. Se saldría de los objetivos que me he propuesto alcanzar en este trabajo y, por otro lado, con los datos que nos han llegado de esos años veo difícil sostener sin graves reservas afirmaciones semejantes.

Lo cierto es que esta tercera etapa en la que estamos ahora entrando se caracteriza en el terreno de la narrativa fílmica por la aparición de las relaciones sintagmáticas en el discurso. La coordinación que presidía -y en el quehacer de la mayoría de los cineastas sigue presidiendo- el relato deja paso en las obras más innovadoras a la interrela-

ción de los segmentos narrativos siguiendo una ley de causalidad que, aunque bajo tal concepto aglutinador puedan caber otros elementos determinantes, en la representación cinematográfica suele estar regida por la acción. Esto se traduce en novedosas articulaciones espaciotemporales, como vamos a tener ocasión de examinar. También en la necesidad, cada vez más imperiosa, de superar el esquema de la representación en cuadros o escenas para ir acercándose a unidades narrativas más flexibles. Por este camino, poco a poco -aunque con celeridad si contemplamos el desarrollo cronológico-, el plano hará su aparición en la narrativa fílmica.

Mientras todo esto ocurre, no conviene perder de vista que estamos todavía en la primera década de vida del nuevo medio de expresión y que, especialmente en Europa, el cine se ve sometido a una dura prueba por parte de los incondicionales defensores del espectáculo "por excelencia", el teatro. De hecho, una vez satisfecha la curiosidad provocada por la ilusión de movimiento, la burguesía bienpensante se aleja de este juego de física recreativa apto sólo para barracas de feria y admiración de los ignorantes.

Sin embargo, tales circunstancias no parecen causar excesiva mella en el ánimo de los pioneros de una industria que, a pesar de todo, sigue arrojando buenos resultados económicos. Convencidos de las posibilidades de comunicación

que el nuevo medio encierra, algunos cineastas, precisamente quizá por la carencia de un sólido bagaje cultural, se dedican sin condicionamientos a la exploración de un universo cuyas leyes están por investigar. Sus hallazgos tendrán la virtud de asegurar la supervivencia del cine y ello a través del descubrimiento de unas estructuras narrativas con gran proyección de futuro.

Antes de entrar en su estudio, permítaseme señalar que, una vez más, el cine de ficción y el de captación de la realidad mediante la cámara mantienen zonas de influencia recíproca que, en lo que atañe a nuestro trabajo, es absolutamente imprescindible destacar. De hecho, algunas de las más importantes adquisiciones de la narrativa fílmica en esta etapa provienen precisamente del reportaje, actividad profesional que se muestra de momento mucho menos sujeta a las exigencias artísticas o normativas que presiden la puesta en escena.

Por último, como siempre, conviene tener en cuenta los condicionantes tecnológicos, sobre todo en lo que atañen al discurso, tanto si coartan en algún sentido su evolución como si posibilitan soluciones hasta ahora ignoradas por los propios cineastas, porque de ellos depende en buena medida, a nuestro entender, el devenir de la narrativa fílmica.

3.1. Descripción histórica

"ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION", rodada en el año 1900, inicia una nueva forma de contar una historia en imágenes. Debido a ello habíamos fijado esa fecha como límite final de una etapa de la narrativa fílmica que, como es lógico, resulta ampliamente superada si se toman en consideración los derroteros habituales de la producción cinematográfica del momento.

La representación en cuadros o escenas sobrevivirá, pues, al año 1900 y no es de extrañar verla coexistir con obras que van a determinar los futuros desarrollos de lo que deberíamos llamar, mejor que puesta en escena, puesta en imágenes.

Por lo tanto, una película o una fecha determinada pueden marcar para nosotros un hito en la evolución de la narrativa fílmica y, sin embargo, no determinar el curso general del quehacer de los cineastas hasta algunos años más tarde.

En la etapa cuyo estudio estamos ahora iniciando, habrá que esperar las películas más importantes del grupo de Brighton y del realizador americano Porter para ver plasmadas

las adquisiciones que por estas fechas -y, en el terreno del reportaje, algún tiempo antes- se van realizando.

El éxito de "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" (1902) y, sobre todo, de "ASALTO Y ROBO DE UN TREN" (1903) determinarán una generalización de los nuevos planteamientos narrativos debido a uno de los principios básicos de la industria del cine: repetir las fórmulas que hayan conseguido un buen grado de aceptación por parte del público.

El punto final de la etapa podríamos situarlo hacia 1908, cuando David W. Griffith comienza a resolver problemas narrativos que implican, a nuestro parecer, cambios significativos del tipo de relato anticipado por el británico Williamson en 1900 y perfeccionado en América por William S. Porter. Un tipo de relato que el propio Griffith habrá de llevar en algunas de sus primeras películas a su punto culminante.

Difícil sería comprender en plenitud la renovación que la obra de todos estos cineastas supone sin buscar en la historia del cine -y, sobre todo, en el campo del reportaje- los recursos que con frecuencia anticipan otros pioneros y que en ocasiones nos obligan a girar la mirada hacia atrás para descubrir las verdaderas claves.

3.1.1. La gestación del plano

Parece que fue Promio quien, enviado a Venecia por los hermanos Lumière, tuvo la idea de subir con su equipo a una góndola. El resultado fue el hallazgo de una posibilidad hasta ese momento desconocida: el travelling.

Estamos en 1896, pocos meses después de la presentación en público del cinematógrafo.

Aunque se imponga una razonable reserva sobre la autenticidad del comentario atribuido al operador de los Lumière, merece la pena recordarlo:

"Pensé que si el cine permitía la reproducción de los objetos móviles, se podría quizá dar la vuelta a la proposición y reproducir, con la ayuda del cine móvil, los objetos inmóviles"
(1).

Aquel viaje "en primera persona" de la cámara sirvió para suscitar una verdadera fiebre de movimiento entre los compañeros de Promio. Cualquier medio de transporte, mejor

cuanto más original, fue utilizado por los operadores de cine durante algún tiempo con la única finalidad de sorprender a los espectadores por la novedad que aquellos insólitos puntos de vista podían proporcionar.

Para los técnicos de la firma Lumière -y para la mayor parte de los que recogieron y explotaron el hallazgo de Promio-, atados todavía al concepto de escena como unidad elemental, la posibilidad de mover la cámara usándola para conseguir un punto de vista subjetivo no supuso un avance importante en el terreno de la narrativa fílmica, aunque se generalizara su uso en el campo del reportaje.

Serán los documentalistas de Brighton, en el sur de Inglaterra, quienes iniciarán mediante el travelling la conquista de lo que hoy conocemos bajo el nombre de plano: una unidad narrativa inserta en el seno de la escena que necesita ya, definitivamente, de la existencia del montaje.

James Williamson, antiguo farmacéutico aficionado a la fotografía y formado en la escuela de los operadores del cinematógrafo, vino a ser el primero en utilizar las posibilidades que encerraba el descubrimiento de Promio con una intencionalidad que significaba un avance digno de ser tenido en consideración y perfectamente trasladable al terreno de la narrativa fílmica. En siete u ocho tomas, concebidas cada una

de ellas como un plano, rodó la competición de regatas de Henley, en 1899. Uno de aquellos rudimentarios planos mostraba, precisamente, a los espectadores vistos desde una de las embarcaciones en plena competición.

Con independencia de la longitud de dichos planos, lo cierto es que el documental de Williamson señala la primera aparición de este elemento formando parte de una escena y no la escena total. La unidad tempoespacial del reportaje dependía ya en ese caso de la concatenación de distintos planos, lo que equivale a decir que en el documental del fotógrafo de Brighton, junto con la aparición definitiva del plano, estaba naciendo el montaje como proceso articulador de las relaciones temporales y espaciales generadas por la acción.

Quizás merezca la pena dar un pequeño salto atrás en el tiempo para constatar cómo, al otro lado del Atlántico, los operadores de cine se enfrentaban, al igual que Promio, a uno de los primeros obstáculos que ofrecía el manejo de las primitivas cámaras: su obligada inmovilidad. En el intento de conseguir una herramienta de trabajo que se adaptara mejor a las necesidades del reportaje hay que buscar, en realidad, los orígenes del plano y del montaje.

De ahí que, también en 1896, el mismo año en que a

Promio se le ocurrió montar la cámara en una góndola, Dickson, técnico de Edison, conseguiera liberar a su aparato de la inmovilidad horizontal ofreciendo la primera toma en panorámica de la historia del cine.

Al contrario de lo que ocurriera con el travelling, el hallazgo de Dickson no parece haber gozado de inmediata acogida entre los operadores, al menos entre los europeos, pero ello no impide que reconozcamos al americano -por otro lado, indiscutible precursor de Méliès en la puesta en escena- la paternidad de un descubrimiento que podía liberar a la cámara de ser poco más que un testigo oportuno, pero absolutamente rígido, de los acontecimientos que ante ella se desarrollaban.

Entrando ya en nuestro siglo, el uso de la panorámica será un recurso familiar entre los hombres de Brighton, grupo de inquietos innovadores en cuyas obras vamos a encontrar el anticipo de buena parte de los futuros desarrollos de la narrativa fílmica, como vamos a comprobar inmediatamente.

3.1.2. La creación de las acciones simultáneas

James Williamson ha pasado a la historia del cine como el precursor del montaje alternado por una película de cinco minutos de duración cuyo título ya hemos anticipado: "ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION".

Rodada en el año 1900, esta película es para la narrativa fílmica el primer ejemplo de desglose de un argumento siguiendo selectivamente las acciones de distintos personajes y, a su vez, el primer intento -todavía rudimentario- de superar la organización del relato basada en la coordinación temporal.

En realidad se trata de un episodio de ficción o, mejor, de una "actualidad reconstruida" en torno a un suceso de la guerra de los bóxers. Cuatro cuadros o escenas componen la famosa cinta, pero en vez de someterse en ellas a la habitual sucesión de tiempos en orden coordinado, quizá el acertado instinto de reportero del que había hecho gala Williamson le empujó a intentar una organización de las escenas siguiendo su progresión dramática. Entraba en juego así el principio de causalidad como determinante del orden de la representación y, con él, el primer clímax de la historia del cine.

Merece la pena recordar, aunque sea brevemente, el desglose argumental de la cinta de Williamson para facilitar el análisis pormenorizado de las novedades que presenta y, con ello, establecer la valoración que a nuestro juicio merecen las aportaciones del cineasta británico al devenir de la narrativa fílmica. Estos son los cuadros y el orden en que fueron presentados:

1º.- (PUERTA DE LA MISIÓN) Aparecen los bóxers y fuerzan la puerta de la Misión.

2º.- (JARDÍN-FACHADA DE LA CASA DEL PASTOR) El pastor hace entrar a su mujer y a su hija en el interior de la casa. Dispara contra los bóxers hasta agotar las municiones. Después es asesinado. La mujer se asoma a un balcón agitando un pañuelo.

3º.- (ALREDEDORES DE LA MISIÓN) Un escuadrón de marinos de Su Majestad, mandados por un oficial a caballo, inician el ataque.

4º.- (JARDIN-FACHADA DE LA CASA DEL PASTOR) Llegan los marinos en el momento en que los bóxers, después de haber incendiado la casa, intentan llevarse a la hija del pastor. El oficial la salva subiéndola a la grupa de su caballo . Cabalga en diagonal hacia la cámara mientras sus hombres,

viniendo desde el fondo, reducen a los insurrectos y salvan a la madre de morir abrasada.

Sin duda, nadie se atrevería a poner en entredicho el comentario que sobre la obra de Williamson hacía G. Sadoul:

"Este estilo, que se opone punto por punto al de Méliès, abre el camino a los grandes films de aventuras, a los 'westerns' sobre todo. Una víctima acosada, los salvadores (con sus imágenes alternando por el juego del montaje) son medios dramáticos esenciales para el cine y que aparecen aquí por primera vez" (2).

Tampoco lo que, en ese mismo sentido, afirma Román Gubern:

"Esta alternancia dramática de escenarios, mostrando primero a las víctimas y luego a las tropas salvadoras, supone un progreso narrativo específicamente cinematográfico que ni Méliès ni los americanos habían conseguido, pero que pronto será patrimonio universal de

todo el cine de aventuras y de los 'westerns' que van a nacer muy pronto en suelo americano" (3).

Aunque James Williamson no haya sabido romper definitivamente el esquema de la escena y, por lo tanto, el inevitable parecido de planteamientos con el cuadro teatral -para ello habría sido necesario que recurriera al plano como unidad narrativa desglosadora de la escena-, sí es cierto que bien se le puede considerar como uno de los grandes precursores del montaje en sentido amplio, es decir, como el proceso de articulación espaciotemporal y no sólo como una mera posibilidad mecánica de empalmar entre sí distintos trozos de celuloide. Pero más vale que no adelantemos consideraciones que en realidad pertenecen al momento de análisis y valoración de los datos que estamos ahora recogiendo. Volvamos, pues, a la descripción histórica y sigamos recorriendo las aportaciones de lo que se ha venido en llamar "escuela de Brighton".

3.1.3. La definitiva aparición del plano, el montaje y la elipsis

Entre el grupo de cineastas que por estos años trabajan en Brighton destaca George Albert Smith por varios motivos, entre otros por haber construido el primer estudio de cine en tierras inglesas, allá por 1897. En él trabajaron algunos de los realizadores que, sin otro rasgo en común que esa mera coincidencia, han quedado englobados por los historiadores bajo el nombre de escuela.

Quizá sea ilustrativo recoger la cita que René Jeanne y Charles Ford utilizan para ofrecer un panorama de la producción inglesa de la época:

"En su 'Historia del filme británico', Rachael Low indica de forma precisa las distintas clases de filmes que componen la producción inglesa desde 1896 a 1906:

1. Actualidades.

2. Documentales de todo género, algunos obedeciendo a loables preocupaciones sociales, como el filme de Cecil Hepworth 'ALIENS INVASION', que trataba el problema de la inmigración (1905).

3. Viajes y reportajes.

4. Filmes de trucos, cuya obra maestra es sin duda una adaptación de doce minutos de la célebre 'Alice in Wonderland', de Lewis Carroll.

5. Vodeviles y farsas, frecuentemente meros registros de números de music-hall.

6. Comedias o, mejor, sketches, que proporcionaron a Charles Chaplin la fórmula de sus primeros filmes.

7. Dramas: utilización en forma condensada de los melodramas populares o de simples sucesos que habían sido pasto de la actualidad" (4).

Aunque no venga citada ninguna de las películas de Smith, lo cierto es que su obra -encuadrada de pleno derecho en el apartado cuarto de la relación- resultará sin embargo fundamental para el desarrollo de la narrativa fílmica.

En 1900 rodaba una serie de filmes que presentaban la singularidad de tener solamente primeros planos. En realidad no eran otra cosa que el natural desarrollo del "retrato animado" y fueron reunidos y catalogados bajo el título general de "HUMOROUS FACIAL EXPRESSIONS". Su preparación como fotógrafo le había instintivamente llevado a

explotar las posibilidades de la ilusión de movimiento.

Poco después, G.A.Smith llegará a intuir el juego descriptivo que la alternancia de primeros planos y planos generales ofrece. Por ese camino descubrirá el plano cinematográfico y, con él, definitivamente el montaje.

Son también del año 1900 los primeros filmes en los que el realizador inglés aplica su descubrimiento, inicialmente asociado a un truco óptico que le sirve de justificación. Así ocurre en "LA LUPA DE LA ABUELA" o en "EL TELESCOPIO". Pero en 1901 rueda ya una película en la que se ve a unos niños administrando una poción a un gato supuestamente enfermo y, en primer plano, la cabeza del gato a punto de sorber la cucharada que le ofrecen. Por su importancia para el futuro de la narrativa, no se debiera dejar en el olvido el título de esta pequeña cinta: "THE LITTLE DOCTOR".

De hecho, de los tres efectos que Georges Sadoul asigna al montaje y que, con seguridad, llega a afirmar que son la misma esencia del cine, Smith ha descubierto en esta cinta el primero, esto es, la utilización de la cámara como un ojo que observa las cosas de lejos o de cerca, haciendo alternar los primeros planos con los planos generales; a su compatriota y colega Williamson le correspondería el descubrimiento del tercero, es decir, la alternancia de episodios que

se desarrollan en lugares diferentes, pero que convergen hacia un mismo fin; por último, al americano Porter -aunque quizá se esté dejando aquí en el olvido la película de Williamson titulada "STOP THIEF!", como más tarde comentaremos- el segundo, que consiste en seguir a un personaje en sus desplazamientos a través de diferentes decorados (5).

Si a Williamson hay que atribuir la paternidad de las que, a partir de ahora, vamos a llamar "acciones simultáneas" por su desarrollo -virtual o en pantalla- a lo largo de un único parámetro temporal, Smith es el primero en utilizar el plano como unidad narrativa dentro de la escena, con lo que rompe definitivamente la posible servidumbre de la narración fílmica de los códigos vigentes en el ámbito del teatro.

Pero, además, profundizando en esa fructífera disociación de las leyes que regían la escena teatral, Smith llegará a cambiar el punto de vista de la cámara en el interior de un mismo cuadro. No se tratará ya de ampliar el detalle sino de ofrecer, mediante la alternancia del tamaño de los planos, distintas perspectivas de las acciones que suceden en un mismo decorado. Aunque de forma todavía rudimentaria, con ello está poniendo una de las bases que desde entonces sustentan el específico tratamiento del tiempo y del espacio que ofrece la narrativa fílmica.

Para justificar con un elocuente ejemplo las afirmaciones precedentes, hay que avanzar hasta 1903, cuando el realizador británico rueda una película en la que el cambio de plano equivale exactamente al cambio de punto de vista de la cámara y se ejerce de acuerdo con las necesidades dramáticas de la acción. Estamos hablando de "MARY JANE'S MISHAPS" ("Las desventuras de Mary Jane") y su desarrollo argumental se desglosa en la siguiente planificación:

1. PLANO GENERAL: Mary Jane en la cocina de su casa.
2. PRIMER PLANO: Mary Jane lustra los zapatos.
3. PRIMER PLANO: Mary Jane intenta encender el fuego.
4. PLANO GENERAL: Mary Jane toma un bidón de gasolina y lo vuelca sobre el fuego. Explosión.
5. PLANO GENERAL: el cuerpo de Mary Jane sale despedido a través de la chimenea, por encima del tejado.
6. PLANO GENERAL: el cuerpo de Mary Jane cae destrozado al suelo. ENCADENA A
7. PLANO GENERAL: escena final en el cementerio (7).

Es evidente que nos encontramos ante una clara idea de montaje. Los planos, aun dentro de un mismo decorado, van adquiriendo entre sí un sentido relativo. La cámara no sólo sigue como un ojo la acción, sino que también ofrece una continuidad narrativa al seguir al personaje a través de diferentes decorados. Esto último es lo mismo que un año antes ha hecho Porter -y de ahí que sea considerado un hallazgo suyo- en la cinta titulada "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" que de inmediato vamos a tener ocasión de comentar.

Pero el análisis de la planificación que hemos reproducido todavía ofrece otro aspecto novedoso que no podemos dejar de resaltar. El paso entre los planos 5 y 6 y, sobre todo, el que se establece entre el 6 y el 7 nos conducen directamente a otro importantísimo descubrimiento para el porvenir de la narrativa fílmica: la posibilidad de la elipsis en el seno del discurso.

3.1.4. La invención del campo-contracampo

Otro hombre importante del grupo de Brighton es Alfred Collins quien, contratado por la Gaumont inglesa, se especializa en las películas de persecuciones que tanta fama habían de dar a la citada escuela.

En 1903, Collins rueda "MARRIAGE BY MOTOR", un filme cómico en el que una pareja de recién casados huye en coche de un anciano que los persigue en otro vehículo.

Además de la utilización sistemática del travelling y de la panorámica con un ajustado valor de plano, Collins inventa el campo y contracampo al ofrecer vistas alternadas de cada uno de los coches desde el otro.

Con toda seguridad, el realizador británico estaba muy lejos de suponer que con esa planificación incorporaba a la narrativa fílmica uno de sus recursos más elementales y, al propio tiempo, más rico en posibilidades: presentar consecutivamente, mediante el montaje, dos espacios distintos que van a encontrar su contigüidad en la continuidad virtual que el espectador establezca entre ellos a partir de las referencias ofrecidas por la pantalla.

La solución de Collins, en su planteamiento hija directa del reportaje, significaba una verdadera superación del esquema teatral, sujeto a la continuidad real que establecía el decorado. A partir de aquí, llegar a la aproximación virtual de dos espacios física y temporalmente distantes será un paso más en el camino emprendido por este cineasta.

3.1.5. Otras aportaciones de los pioneros de Brighton

Es probable que el dinámico panorama de la mal llamada "escuela de Brighton" quedara incompleto si no reseñáramos otras valiosas y madrugadoras aportaciones de este grupo de pioneros al campo de la cinematografía y, en especial, al de la narrativa fílmica.

Dejando a un lado, por anecdótico, el curioso intento de cine cromático que Smith bautizara, en 1902, con el nombre de *Kinemacolor*, vamos a volver a 1901 para rescatar dos peliculitas de Williamson que sería imperdonable pasar por alto.

La primera -quizá menos importante- se tituló "A BIG SWALLOW", que podríamos traducir como "El gran bocado". En ella se utiliza, como remate de un travelling subjetivo, un truco óptico mediante el cual un personaje parece engullir la cámara antes de continuar su camino masticando con deleite. Pero no es tanto el truco lo que nos interesa sino la frescura de planteamiento y el uso de las escenas con un concepto cada vez más próximo al valor de plano.

La segunda, también de 1901, tuvo como título "STOP THIEF!" y en ella aparece en tres planos la primera persecución de la historia del cine. Al contrario de lo que ocurría, por estas mismas fechas -y más tarde también-, en los filmes de Méliès, aquí no son los personajes los que corren y dan vueltas unos tras de otros ante la cámara inmóvil sino que ésta se traslada con cada plano a un escenario distinto y es la acción la que se encarga de establecer la unión entre los distintos espacios.

Ante esta última película, no es extraño que reivindiquemos para Williamson -un pionero que, a nuestro juicio, tiene mucho más peso en el surgir de la narrativa fílmica del que hasta ahora se le ha reconocido- el segundo de los efectos que G. Sadoul asigna al montaje atribuyendo su paternidad a Porter.

No podemos no estar de acuerdo con R. Gubern cuando, en torno al significado histórico de la obra de los pioneros británicos en el terreno de la narrativa fílmica, concluye:

"Y es que el dinamismo de los temas abordados fuerza de un modo natural la invención de una nueva sintaxis, que aleja progresivamente al cine del sendero teatral de Méliès para acercarlo cada vez más al realismo cinematográfico que culminará en Griffith. La movilidad de la cámara y la aparición de un rudimentario montaje en estas cintas inglesas preludia el nacimiento, no lejano, de una auténtica narrativa cinematográfica" (7).

3.1.6. Ferdinand Zecca: el truco de la transparencia y la representación de los sueños

Mientras todo eso ocurre en Inglaterra, a este otro lado del canal de La Mancha, Ferdinand Zecca, lugarteniente de Pathé y realizador de las películas de la firma en esos

momentos, descubre un ingenioso truco para hacer desfilan el paisaje tras la ventanilla de un vagón de tren en su filme "UN IDYLLE SOUS UN TUNNEL", realizado en 1901. Mediante una "reserva" dejó sin impresionar el rectángulo correspondiente a la ventanilla para, después, rodar sobre esa zona de película virgen un paisaje visto en travelling desde un vehículo.

Sin saberlo, Zecca se estaba anticipando en treinta años a la solución técnica de las transparencias tal como ha llegado hasta nuestros días. Sin embargo, en la cinta del realizador francés el efecto es aproximadamente el mismo.

Lo importante en lo que a la técnica cinematográfica se refiere es que Zecca supera con este truco derivado de la fotografía los planteamientos teatrales de Méliès, quien habría resuelto del problema haciendo pasar tras la ventanilla un decorado pintado al efecto.

Otra de las grandes aportaciones del realizador francés consistió en proponer una fórmula cinematográfica para representar los sueños. Nos referimos a "HISTORIA DE UN CRIMEN", el primer drama del cine según Pathé, rodado también en 1901.

En el 4º cuadro de esta película se incluye una

evocación del pasado por parte del asesino al que van a ajusticiar. La evocación está presentada en forma de sueño o, mejor, ensoñación: quizá el primer caso de plasmación de la realidad onírica en la pantalla. El efecto está resuelto mediante el truco fotográfico de la sobreimpresión que, como es sabido, utilizaba para ello una reserva en la que aparecen, sobre la cama del asesino, las escenas soñadas.

3.1.7. Edwin S. Porter o el paradigma de las acciones simultáneas

Si queremos tener en cuenta, además de la difusión por cauces normales de algunas películas, la masiva circulación de contratipos con los que se pirateaba el comercio legal de la exhibición, es más que probable que Porter, principal realizador por entonces de la firma Edison, haya tenido conocimiento directo de algunos de los filmes rodados en Brighton o, también, de los pertenecientes a la Pathé. De hecho, se sabe que el "VIAJE A LA LUNA" de Méliès fue contratipada por él para la Edison y, quizá con otras películas del francés, estudiada con detenimiento, hasta el punto de que en su "JACK Y EL ÁRBOL DE LAS HABICHUELAS", puesta en imágenes

de un cuento de hadas, imita con perfecta soltura los trucos ópticos (dobleimpresiones, sustituciones, etc.) habituales en la obra del mago de Montreuil.

La huella de Méliès en la obra de Porter es mucho más profunda de lo que habitualmente nos dejan intuir los historiadores europeos y basta contemplar algunas de sus películas menores para constatar cómo, entre otros, son comunes a ambos ciertos problemas narrativos que la representación en cuadros no podía resolver, sobre todo el de la continuidad aparente de la representación al cambiar de un escenario a otro.

En "A POWERFUL NARCOTIC" (1901), por ejemplo, la segunda escena termina con la expulsión violenta del palurdo engañado, robado y narcotizado por una buscona. El dueño del café le arroja del local (en realidad, sale de cuadro empujándole) y tira su maleta a la calle. En la siguiente y última escena, ya en el exterior, veremos llegar un coche de caballos de la policía en el que hacen subir a nuestro hombre. Tras él aparece el dueño quien, acto seguido, una vez que el coche de la policía ha salido de cuadro, vuelve a arrojar la maleta a la calle.

Según cuentan Warren D. Leight y Carles Musser en un amplio documental dedicado a la vida y a la obra de Porter,

el estudio de los filmes de Méliès llevó al director americano a la conclusión de que "contar una película en continuidad podía atraer de nuevo al público a los teatros" (8). Si el dato fuera cierto -y no tendríamos por qué dudar de su autenticidad-, estaríamos ante la clave que explica ciertas soluciones narrativas que se pueden considerar retrógradas en el quehacer de un hombre que en muchas otras ocasiones - anteriores y posteriores- constituye un claro ejemplo de cineasta innovador. Ello explicaría también la ostensible distancia evolutiva que -como podremos ver más adelante- separa sus dos filmes más importantes. Quizá se diera, pues, en Porter un intento consciente de probar soluciones narrativas más primitivas con el fin de reconquistar a un público que empezaba a dar muestras de aburrimiento.

Con todo, terminará siendo más profunda en el americano, buen observador de lo que sucedía a su alrededor, la huella de los pioneros de Brighton. Pero si a aquella escuela le corresponde el haber planteado las condiciones elementales del montaje, es obra del Edwin S. Porter el haber conseguido organizar con esos elementos un verdadero discurso que, por su influencia inmediata, se habría de convertir en paradigma de las acciones simultáneas. En cierto sentido, pues, puede ser considerado el creador de una narrativa fílmica con vocación de madurez.

Ya en 1902, Porter realizó una famosa película, titulada "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO", partiendo de una serie de documentales sobre la actuación del cuerpo de bomberos y amalgamándolos entre sí, mediante el montaje, con un elemento dramático rodado "ex profeso": una madre y su hijo, sorprendidos por el fuego, son salvados en el último momento por los bomberos.

Por desgracia, la película sufrió una profunda remodelación narrativa hacia los años treinta cuando se rehizo -quizá para modernizarlo- el montaje original. Remodelación de la que no suelen hablar los libros de historia, que habitualmente dan como buena la versión actualizada dando pie a una falsa visión de lo que esta película significa en la producción de Porter y, sobre todo, en el devenir de la narrativa fílmica. Para deshacer confusiones voy a intentar describir ambas planificaciones.

He aquí la de los años treinta según la versión parcial que ofrece Karel Reisz (9) complementada por mí con la que nos dan otros historiadores:

la planificación argumental de todo el conjunto estaba organizada en función de un clímax final que obedece al problema-situación expuesto al comienzo: un bombero, sentado en una silla, dormita y sueña que una mujer y su hijo

se encuentran atrapados en una casa en llamas. Dicha ensoñación es presentada en un "dream balloon" o "círculo de sueños", como por entonces se le llamaba, consistente en un simple truco fotográfico -posiblemente trasladado al cine por Zecca, como hemos visto más arriba- mediante el cual una imagen quedaba sobreimpresionada en una "reserva" circular.

El plano siguiente inaugura la utilización dramática del primer plano o, mejor, del plano de detalle en la historia del cine: una mano agita la campana de alarma. El paso del sueño a la realidad se ha operado por efecto de la asociación instantánea entre las dos imágenes descritas.

Al toque de alarma siguen cuatro planos de bomberos sacando los coches de caballos y corriendo hacia el lugar del siniestro. A partir de aquí comienza a surgir el clímax final: los bomberos llegan a la casa en llamas -la misma que había sido anticipada en sueños-, preparan sus equipos e inician los trabajos de extinción al tiempo que apoyan las escaleras en las ventanas.

En ese momento la cámara salta por encadenado al interior de la casa para ver a la mujer y al niño de la ensoñación. Las llamas los rodean y el humo los sofoca. La mujer da vueltas por la habitación -un dormitorio- buscando un hueco por donde escapar. Abre la ventana y pide auxilio

antes de caer desvanecida sobre la cama. Cuando esto ocurre, la puerta salta destrozada por el hacha de un bombero que entra en la habitación y, tras arrancar las cortinas incendiadas y arrojarlas por la ventana, pide que acerquen una escalera. Sin percatarse de la presencia del niño, carga con la mujer y desciende.

Otra vez por encadenado la cámara nos traslada al exterior del edificio cuando la madre, una vez depositada en el suelo, vuelve en sí. Con grandes aspavientos se arrodilla ante el bombero y le pide que salve al niño. El bombero se ofrece como voluntario, sube por la escalera y desaparece por el hueco de la ventana. Tras una angustiosa espera en la que el clímax llega a su punto más alto, reaparece nuestro héroe con el pequeño en brazos y desciende. El niño corre hacia la madre y se arroja en sus brazos.

Como se puede comprobar por esta descripción, estaríamos a mucha distancia de la propuesta de Williamson en "ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION", rodada en 1900, y también de "STOP THIEF!" (1901), otra de las películas de aquel autor que podría ser asimismo considerada, bajo algunos aspectos, anticipo de la que ahora estamos comentando si en realidad se tratara de la versión original rodada y montada por el propio Porter.

He tenido la suerte de visionar esta última y, a tenor de la descripción que a continuación voy a trasladar, las conclusiones han de ser, por fuerza, bastante distintas de las que se pueden deducir de la versión remontada:

1. (HABITACIÓN DEL CUARTEL DE BOMBEROS) Visto en PG, un bombero dormita sentado en una silla. En la zona derecha de la pantalla, sobre la pared entra y sale por fundido su ensoñación: en un dormitorio, una madre acuesta a un niño de pocos años tras hacerle decir sus oraciones. El bombero se despierta. Se levanta, mira hacia la pared donde apareció la ensoñación, vuelve a recoger su gorra y, cruzando el escenario, sale por derecha de campo. FUNDE A NEGRO.

2. ABRE DE NEGRO sobre un cajetín de alarma. Una mano con bocamanga de uniforme abre la caja, tira de la palanca y cierra. FUNDE A NEGRO.

3. ABRE DE NEGRO, en PG, sobre el dormitorio del cuartel de bomberos. Estos se levantan rápidamente y, vistiéndose, se deslizan al piso inferior por la barra de cobre.

4. ABRE DE NEGRO sobre las puertas de cocheras. Varios bomberos -siempre en PG- sacan caballos y los enganchan a dos coches mientras, en el centro de la pantalla, siguen bajando compañeros deslizándose por la barra. Los dos coches

se ponen en marcha saliendo por derecha de campo seguidos de un calesín tirado por un caballo de color oscuro. FUNDE A NEGRO.

5. ABRE DE NEGRO sobre la fachada del cuartel. Se abren las puertas y salen dos coches de caballos. Salen por derecha de campo. Otro coche, con los caballos al galope, cruza el campo de izquierda a derecha. FUNDE A NEGRO.

6. ABRE DE NEGRO sobre cruce de calles. Un grupo de curiosos contempla el paso de ocho coches de bomberos tirados por caballos al galope y precedidos del calesín. Cruzan en diagonal de derecha a izquierda. FUNDE A NEGRO.

7. ABRE DE NEGRO sobre zona residencial. Al fondo se ven edificios de ciudad. Dos coches de bomberos, precedidos por un calesín tirado por un caballo blanco, vienen en diagonal, de derecha a izquierda. Siguiendo su movimiento, la cámara hace panorámica hasta encuadrar la fachada de una casa de dos plantas ante la que los bomberos se afanan desenrollando mangueras. La cámara completa en vertical la panorámica para mostrar las ventanas del primer piso por las que sale humo. FUNDE A NEGRO.

8. ABRE -siempre en PG- sobre el interior de la habitación soñada. Está llena de humo. La mujer se despierta

y, asustada, da unos pasos indecisos. Se acerca a la ventana cerrada por cristales y cae desvanecida sobre la cama. Inmediatamente la puerta salta hecha añicos por el hacha de un bombero que entra, contempla la situación y desprende los cortinajes de la ventana. Con el hacha rompe los cristales -que caen a la calle- y hace un gesto con la mano pidiendo una escalera que aparece casi al instante. El bombero se echa al hombro a la mujer y sale por la ventana. Vuelve a entrar de inmediato, recoge al niño y sale otra vez. Apenas ha desaparecido, por la misma ventana entran dos bomberos con una manguera y lanzan un potente chorro de agua sobre las paredes y la puerta de la habitación. FUNDE A NEGRO.

9. ABRE sobre la fachada de la casa. Un bombero se llega a la puerta y la hunde con el hacha. Mientras penetra en la casa, la mujer se asoma a la ventana, levanta la hoja acristalada (son ventanas de guillotina) y pide auxilio con grandes aspavientos. Un grupo de bomberos acude con una escalera mientras la mujer desaparece en el interior de la habitación y en su lugar asoma el bombero quien rompe los cristales (que esta vez caen hacia el interior) y saca a hombros a la mujer desmayada. Baja por la escalera mientras un compañero sube a ayudarle y otros lanzan chorros de agua contra la puerta y la fachada de la casa. Una vez en el suelo, la mujer vuelve en sí y, de rodillas, suplica con los brazos en alto. El bombero corre hacia la escalera, se encarama por

ella, entra en la habitación y reaparece casi inmediatamente con el niño en brazos. Al llegar a tierra, el niño corre a abrazar a su madre.

Aparte de las fantasías detectables en la descripción de la versión moderna -de hecho, el bombero no sueña la habitación en llamas ni se establece un compás de tensión cuando desaparece por la ventana para salvar al niño-, las diferencias narrativas sustanciales se dan en la segunda parte del relato. En la versión arreglada se crea una alternancia de acciones entre el interior y el exterior de la vivienda mientras que en la original se da una duplicación -con evidentes faltas de raccord- de dichas acciones, es decir, primero se muestra el feliz desenlace de la tragedia desde el interior de la habitación para, después, repetir los hechos desde el exterior dando al espectador la posibilidad de contemplar lo que no pudo ver cuando la cámara estaba situada dentro de la habitación. Es, ni más ni menos, lo que hacía Méliès en sus películas, de las que Porter se muestra continuador en esta.

Las diferencias entre unas y otra no habrá que buscarlas, pues, en el supuesto montaje alternado del que hablan no pocos historiadores al referirse a la segunda parte del relato, sino precisamente en el planteamiento inicial de

de este, en la ensoñación, y en los planos que, justificados o, mejor, ocasionados por la llamada de alarma, nos conducen desde el cuartel de los bomberos hasta el lugar del incendio.

Es en esa primera parte del relato donde "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" se acerca, en términos narrativos, a alguna de las obras de Williamson, como merecerá la pena analizar con cierto detenimiento. Pero antes vamos a continuar nuestra recogida de datos en torno a la obra del realizador americano cuya fuente de inspiración, además de las películas llegadas desde el otro lado del Atlántico, suelen ser los acontecimientos de la vida real y los avatares políticos y sociales que aparecen plasmados en las viñetas de los periódicos. Su experiencia de reportero y la de encargado de la programación cinematográfica del Museo Eden, en Nueva York, donde adquirió una gran práctica en el montaje, le serían de suma utilidad cuando, a partir de 1900, fue contratado por Edison para dirigir su nuevo estudio neoyorquino.

Para la Edison había rodado muchas noticias reconstruidas -normalmente en un solo plano- y reportajes de vida callejera antes de llegar a "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" cuya base, como afirman -ahora sí- con razón la mayoría de los historiadores, está compuesta de una serie de escenas documentales. No poco de documental, esta vez reconstruido, tiene también el filme que a nuestro juicio marca para la narrativa

el punto culminante de la obra de Porter y que para la historia del cine señala la entrada de los temas del Oeste americano en la producción cinematográfica.

3.1.7.1. "ASALTO Y ROBO DE UN TREN"

Hacia el otoño de 1903, Edwin S. Porter rueda la película que historiadores y críticos han venido considerando desde entonces y sin discusión como la primera aparición de un modelo de narración plenamente cinematográfica, si bien es cierto que nosotros hemos avanzado ya otros dos modelos anteriores. Su título: "THE GREAT TRAIN ROBBERY", traducido al castellano como "Asalto y robo de un tren".

Catorce escenas con un valor muy próximo al de planos componen el desglose argumental de esta cinta de 234 metros que es para nosotros casi un verdadero resumen de los mejores logros de la narrativa fílmica hasta ese momento. Su descripción podría ser suficiente para corroborar la conclusión que estamos adelantando:

1. (OFICINA DE TELÉGRAFOS DE UNA ESTACIÓN DE

FERROCARRIL) A punta de revólver dos bandidos enmascarados obligan al telegrafista a transmitir una orden para que el tren se detenga. Por la ventana de la oficina se ve la llegada del tren. Los dos bandidos golpean y atan al telegrafista tras amordazarlo.

2. (DEPÓSITO DE AGUA DE LA ESTACIÓN) Otros componentes de la banda que estaban escondidos tras el depósito, suben al tren entre el ténder y el coche correo.

3. (INTERIOR DEL COCHE CORREO) Se entabla una lucha entre el funcionario de correos y los bandidos. Cae atravesado por las balas el funcionario y los bandidos abren con dinamita la caja fuerte para apoderarse del dinero. Tras la ventanilla del vagón se desliza el paisaje, efecto obtenido por la aplicación al cine de un truco fotográfico que Zecca había experimentado en 1901 y del que trataremos más adelante.

4. (EL TÉNDER Y LA PLATAFORMA DE MANDOS DE LA LOCOMOTORA) El fogonero y el maquinista oponen resistencia a los bandidos. El fogonero lucha contra uno de ellos y, cuando queda inconsciente, este lo arroja desde el ténder. El maquinista se ve obligado a maniobrar para detener el tren.

5. El tren se para y el maquinista, bajo la amenaza de los revólveres, desciende de la locomotora y la desengan-

cha.

6. Los bandidos hacen bajar a todos los pasajeros. Los desvalijan. Asesinan a uno que intenta escapar. Después aterrorizan a los demás disparando sus pistolas al aire.

7. Los bandidos suben a la locomotora y obligan al maquinista a ponerla en marcha. La locomotora desaparece en la lejanía.

8. (VÍA FÉRREA) Siguiendo la diagonal, entra en campo la locomotora y se detiene. Bajan los bandidos y se alejan.

9. (PAISAJE CON ÁRBOLES) Los bandidos descienden por la ladera de una colina. Cruzan un riachuelo. La cámara los sigue en panorámica para descubrir los caballos escondidos tras la maleza. Montan en ellos y parten al galope.

10. (INTERIOR DE LA OFICINA DE TELÉGRAFOS) El telegrafista vuelve en sí. Consigue ponerse en pie y, apoyándose en la mesa, transmite un mensaje con la barbilla antes de caer exhausto. En ese momento entra su hija con la tartera de la comida. Corta las ligaduras y reanima a nuestro hombre quien, una vez repuesto, corre a dar la alarma por el pueblo.

11. (INTERIOR DE UN SALÓN DE BAILE DEL OESTE) El salón está concurrido de un animado grupo de hombres y mujeres. La diversión se centra en un novato a quien obligan a bailar disparando peligrosamente cerca de sus pies. Se abre la puerta y entra el telegrafista. Da la alarma y el baile se disuelve. Los hombres cogen sus rifles y salen corriendo.

12. (COLINA CON ÁRBOLES) Los bandidos están a punto de repartirse el botín. La cámara hace una panorámica a la izquierda y descubre a los hombres del pueblo quienes, ocultos tras los árboles, ponen pie a tierra.

13. (MISMO LUGAR) Se ve a los bandidos en primer término. Los perseguidores surgen del fondo y, después de breve lucha, reducen a los malhechores.

14. Primer plano del jefe de los bandidos, el actor George Barnes, que apunta su revólver hacia el público y dispara (10).

Si quisiéramos ser otra vez fieles al visionado directo más que seguir las descripciones ofrecidas por las fuentes de las que se nutren con cierta frecuencia los historiadores -y el libro de Lewis Jacobs es una de ellas y, por cierto, de las más fidedignas-, habría que añadir la persecución a caballo que tiene lugar entre las escenas 11 y

12 y, además, suprimir esta última por inexistente, a menos que haya otra improbable versión. Pero quizá más importante que todo eso sería destacar que el famoso primer plano del jefe de los bandidos con que remata el filme y que el catálogo de Edison permitía al exhibidor que lo usara como un comodín, es decir, que lo trasladara al principio de la cinta si le parecía oportuno, es un plano rodado en estudio sobre un fondo oscuro con lo que aparece descontextualizado en el seno de la narración. De todas formas, por lo que sabemos, dicho plano siempre apareció en la posición reseñada, al final de la película y abriendo paso así a los miles de finales inconclusos que se van a dar a lo largo de la historia del cine. La situación suspensa que inaugura Porter con el primer plano del jefe de los bandidos disparando hacia la sala constituirá un elemento dramático de primera categoría que será ampliamente explotado tanto en los seriales como en los filmes que se caracterizaron y se caracterizan por dejar la narración abierta.

Por si en la lectura de la transcripción ha sido pasado por alto, hay que subrayar el paso por corte de una escena a otra, sin encadenados ni fundidos intermedios, lo que da un aire casi moderno al montaje.

Por otro lado, aunque sea algo de menor relieve, convendría reseñar la habilidosa sustitución del fogonero por

un muñeco de trapo, en un casi conseguido intento de raccord en movimiento, cuando aquel queda inconsciente y es arrojado fuera del tren por uno de los bandidos en la cuarta escena.

Quizá sea interesante anotar que el clamoroso eco de la cinta de Porter -confirmado también por la inmediata e inevitable repetición del tema y de la fórmula que inundaría las pantallas de asaltos y robos de trenes- viene a demostrar que el público ha entendido a la perfección la novedosa propuesta narrativa que en ella se hace y se ha dejado arrastrar emocionalmente por el argumento. Dos factores que habrán de estar siempre presentes en el éxito comercial de las producciones cinematográficas.

Pero vamos a dar ya por concluido este apartado que estamos dedicando a la descripción histórica de la etapa para entrar inmediatamente en su análisis y valoración no sin antes dejar anotado que, aunque las primeras películas de Griffith debieran figurar por derecho propio junto a las de Porter, hemos preferido posponer su estudio al momento en que centre-mos nuestra atención en la obra del gran realizador americano para no romper innecesariamente el hilo conductor de su evolución narrativa.

3.2. Ordenación, análisis y valoración de los datos pertinentes

Permítasenos reiterar aquí lo que dijimos a propósito del reportaje en el apartado 2.2. para justificar la atención que le hemos prestado a lo largo de la descripción histórica que acabamos de realizar: mientras los planteamientos formales que en ese terreno aparecen sigan siendo trasladados como recursos narrativos a la representación habrá que reseñarlos al menos, aunque prescindamos de su análisis y valoración directa a la hora de entrar en el campo de estudio trazado, ya que este corresponde al de la narrativa fílmica propiamente dicha.

Por lo general -siempre, claro está, que limitemos la aplicación de estas observaciones a las películas que determinan el devenir de la narrativa y que por eso son, a nuestro parecer, las más avanzadas- se detecta a lo largo de esta etapa un progresivo acercamiento de la puesta en escena a los planteamientos formales propios del reportaje. Quizá el hecho de que hombres como Smith, Williamson o Porter, experimentados reporteros, inicien su andadura en el terreno de la ficción tenga mucho que ver con el perceptible abandono de los formalismos teatrales. Lo que yo prefiero llamar "puesta en imágenes" entra a marcar algunas pautas de la representación

y, precisamente, de la parte menos formalizada o, si se prefiere, escenificada.

De hecho, si nos detenemos a observar "ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION" y, sobre todo, "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" o el "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", notamos enseguida que se componen de unas escenas rodadas en exteriores y otras, sin embargo, montadas en decorados contruidos al efecto. Las primeras se emparentan directamente con el quehacer propio del reportaje -cuando no se trata, como en "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO", de escenas aprovechadas de documentales- mientras que las segundas siguen manteniendo en buena medida un cierto aspecto de teatro filmado. En estas últimas el plano de la acción seguirá siendo prioritariamente perpendicular al eje óptico y las entradas y salidas de los personajes marcarán el inicio y el fin de cada cuadro; en las otras contemplaremos con más frecuencia el uso de las diagonales, la cámara se pondrá al servicio de la acción, buscará -sobre todo en las escenas rodadas al aire libre- angulaciones que, si bien están escogidas con el sentido funcional de mostrar mejor la acción, rompen la constante de la altura al nivel de los ojos de los personajes y, sobre todo, estos no se verán obligados a abandonar el campo visual para indicar el paso a la escena siguiente. En el fondo, sin que quizá los cineastas lo sepan o lo pretendan conscientemente, estas escenas -y es probable que en este sentido poco a poco arrastren a las otras- se van

acercando a un valor de significación cada vez más próximo al del plano y por eso en ocasiones las hemos consignado como tales. De ello trataremos más adelante, cuando entremos en el análisis de los aspectos directamente relacionados con la narrativa fílmica. Pero antes, para seguir un cierto y siempre necesario orden, permítaseme examinar y sopesar los datos más relevantes que en lo que se refiere a los condicionantes tecnológicos han ido aflorando a lo largo del recorrido histórico que acabamos de realizar.

3.2.1. Los condicionantes tecnológicos

En primer lugar, vemos cómo en esta etapa el travelling y la panorámica van haciendo su entrada en el cine de ficción para ponerse al servicio del discurso fílmico.

El travelling no implica en realidad modificaciones técnicas del equipo tomavistas y tampoco ha sufrido variaciones desde que a Promio se le ocurriera subir la cámara a una góndola: los operadores siguen utilizando los medios de transporte habituales para conseguir las tomas en movimiento.

Por lo general, el travelling se utiliza con el sentido funcional que tuvo en su origen, es decir, para seguir a los personajes cuando estos utilizan medios de transporte, sobre todo en las historias de persecuciones.

La panorámica, por el contrario, implica una modificación sustancial de las prestaciones técnicas del equipo de cámara: entre el soporte fijo y el tomavistas aparece un elemento que permite girar la cámara en sentido horizontal y vertical. La "cabeza del trípode", como llamamos en la profesión a este artilugio, con toda seguridad muy rudimentaria al principio, posibilita seguir a los elementos móviles, sean personajes u objetos, variando el ángulo de observación sin que la cámara se desplace.

En principio, si la panorámica está bien ejecutada, los personajes o semovientes se mantendrán en la misma zona de cuadro y el espectador, como bien explica Rafael C. Sánchez *"no mueve sus ojos del punto en que se halla el sujeto; ve el escenario desplazándose en la pantalla, sabiendo a punto cierto que el sujeto camina o se desplaza sobre un escenario que, en la realidad, estaba fijo"* (11). Este uso -de momento- funcional de la panorámica no es el único que, ya en esta etapa, buscan los operadores y los que se pueden considerar primeros directores de cine. En "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" describíamos un juego combinado de panorámica

horizontal -siguiendo a los coches de caballos que se acercan- y vertical, esta última para recorrer la fachada del edificio y, al mostrar las ventanas del piso alto, situar al espectador en el centro de la tragedia. Un uso, pues, descriptivo y a la vez dramático se aúnan en este recurso posibilitado por los avances técnicos. El discurso fílmico se enriquece así con una nueva aportación de prometedor futuro en la producción cinematográfica.

Otro de los recursos proporcionados por la evolución técnica o, si se quiere, esta vez por las aplicaciones de la fotografía al cine es la transparencia que, como vimos, ensaya Ferdinand Zecca en "UN IDYLLE SOUS UN TUNNEL" (1901). En lo que respecta al desarrollo de la narrativa, el hallazgo de Zecca estriba en ensamblar dos referentes reales dentro de una misma escena proponiéndolos como un solo referente fílmico. De hecho, los dos espacios fotografiados por separado no tienen por qué corresponderse y, sin embargo, su unión en el espacio total ofrecido por la pantalla los somete a una función interdependiente absolutamente nueva.

Zecca está ahondando, sin proponérselo, en la disociación entre la realidad física y la realidad fílmica; está liberando al cine de la mera función reproductora del movimiento que estuvo en sus orígenes para convertirlo en un medio de comunicación creador de su propia apariencia de

realidad mediante la adquisición de los recursos narrativos necesarios.

Todavía en este terreno de la sobreimpresión mediante el uso de reservas que tanto juego proporcionó a los filmes fantásticos de Méliès y aun de otros, como Porter, hay que anotar la nueva función codificadora que también Zecca propone en 1901, cuando utiliza la sobreimpresión para representar analógicamente realidades que escapan a la observación directa, como son los recuerdos o, en este caso, las ensoñaciones. Al margen de la mejor o peor fortuna de la fórmula -enseguida, como veremos, superada por Griffith-, lo cierto es que ya en esta etapa el cine se preocupa de buscar recursos visuales para incorporar a la representación hechos tan difíciles de mostrar como los que pertenecen a la estricta subjetividad de los personajes. Porter, ya tuvimos ocasión de comentarlo, resolverá el sueño de su bombero con el recurso aplicado por Zecca en "HISTORIA DE UN CRIMEN".

Por último, dentro del análisis y de la valoración de los condicionantes tecnológicos conviene subrayar aquí el progresivo perfeccionamiento de la técnica del montaje ya que su evolución en el terreno de la narrativa será estudiada más adelante. Un perfeccionamiento que permite a Porter -avezado a montar los programas del Museo Eden uniendo entre sí distintas películas, reportajes y noticias filmadas- recurrir

directamente al montaje para empalmar con soltura dos tomas distintas y conseguir así la sustitución del fogonero inconsciente por un muñeco de trapo en la cuarta escena de "ASALTO Y ROBO DE UN TREN". Méliès -y el propio Porter en otras ocasiones- habría optado por el truco del paso de manivela para obtener un efecto similar, pero ahora no se trataba de una escena resuelta sobre el fondo negro del estudio sino de un tren en marcha y Porter hubo de ingeniárselas para elegir un paisaje parecido entre las dos tomas -la cámara está situada sobre el ténder manteniendo en campo buena parte de este y la locomotora vista desde atrás- y repetir el final de la lucha del bandido contra el fogonero transformado ahora en muñeco. La unión por corte directo entre las dos tomas es detectable ralentizando el visionado, pero resulta prácticamente imperceptible a la velocidad normal de proyección.

3.2.2. Aspectos pertinentes al discurso fílmico

3.2.2.1. El montaje

Entrando ya en los aspectos pertinentes al discurso

fílmico vamos a detenernos en primer lugar en la ostensible evolución que presenta el montaje, visto aquí como un proceso de articulación de los parámetros temporales y espaciales que conlleva y genera la acción. Su estudio habrá de ir ligado, por fuerza, a la evolución paralela que muestra la escena y que, como hemos afirmado en reiteradas ocasiones, la acerca al valor narrativo del plano.

En la etapa anterior, el montaje se limitaba en la práctica a la función mecánica de empalmar entre sí las distintas escenas que componían el relato. En la que ahora estamos analizando, las películas que hemos descrito como las más relevantes muestran un desglose del argumento en escenas con un significado, por lo general, cada vez más relativo, es decir, más dependiente de su función dentro de la cadena narrativa. Y esto es, precisamente, lo que implica el concepto narrativo de montaje, basado -claro está- en la posibilidad mecánica de cortar y empalmar que arriba hemos mencionado y que en este y en otros análisis hemos catalogado entre los condicionantes tecnológicos del discurso fílmico.

Evocando las ideas de Noël Burch al tratar del vocabulario del cineasta, quizá falte en castellano una palabra que aúne en sí los conceptos de montaje que venimos manejando. Uno de ellos corresponde a la manipulación mecánica del material filmado, otro al desglose del guión o, si se

quiere, a la traducción escrita de la historia en discurso que en términos profesionales conocemos bajo el nombre de planificación y que el citado autor describe así:

"El découpage (planificación) es la operación que consiste en descomponer una acción (relato) en planos (y en secuencias), de manera más o menos precisa, antes del rodaje" (12).

La planificación queda plasmada en el guión técnico que, en el idioma francés, recibe el nombre de "découpage technique".

Hay todavía un tercer concepto de montaje, derivado para Burch del segundo aunque, a mi entender, se trata de todo lo contrario. Pero vamos a recoger las palabras del autor antes de explicar nuestro desacuerdo. Dice así:

"Aquí, no se trata ya de tal o cual fase de la escritura previa de un film, de tal o cual operación técnica: se trata en realidad de la factura más íntima de la obra acabada. Desde el punto de vista formal, un film es una

sucesión de trozos de tiempo y de trozos de espacio. El 'découpage' es pues la resultante, la convergencia de un 'découpage' del espacio (o más bien una sucesión de 'découpages' del espacio) realizado en el momento del rodaje, y de un 'découpage' del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje" (13).

Creo que tenemos aquí explicitada con bastante claridad una de las posibles definiciones de la estructura narrativa del filme, muy próxima en realidad a la que estamos manejando en este trabajo de investigación. El tercer concepto de montaje, pues, se correspondería con la estructura -o, como dice Burch, factura íntima- de la obra acabada. Pero este tercer concepto no puede derivarse del segundo en una época del cine en que ni siquiera ha hecho su aparición el guión literario, cuando los primeros directores -y Griffith es un buen ejemplo de ello- usaban como mucho unas mínimas anotaciones si la excesiva complejidad de la puesta en escena comportaba el riesgo de olvidos indeseados. Digamos, para concluir, que el segundo concepto de montaje expresado por Burch deriva, a nuestro juicio, del tercero si queremos respetar los datos que la historia del medio nos aporta.

La evolución técnica del montaje, es decir, el perfeccionamiento de los procesos de corte y empalme del material filmado sí pudo generar en la práctica cinematográfica la aparición del tercer concepto que estamos analizando. De hecho, quizá posibilitó una concepción de la escena que en estas películas se va alejando del valor casi monolítico que presenta en la etapa anterior, donde se encuentra férreamente sujeta al decorado, para ir relativizando su sentido acercándose así a la función de plano. Bastante tiene que ver también en todo ello la incorporación al discurso fílmico de los planteamientos formales propios del reportaje, pero mucho más, sin duda, el salto de la coordinación a la subordinación que en el terreno de la representación parece dar el discurso fílmico por estos años.

3.2.2.2. La escena y el plano

Desde el momento en que el principio de causalidad comienza a regir el devenir de la acción y determina, a partir de ella, la articulación de los elementos espaciales y temporales, la escena va perdiendo el carácter y hasta el aspecto de cuadro teatral para someterse a la cadena narrati-

va. En virtud del montaje, su significado se torna más fluido, hasta el punto de que se combina directamente en ocasiones con un solo plano.

Si analizamos la concatenación narrativa del plano de la alarma y de las escenas de los bomberos levantándose y acudiendo al lugar del suceso en "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" -una concatenación claramente regida por el principio de causalidad- notaremos cómo las últimas no sólo se subordinan al primero sino que se explican a partir de él. Pero, además, mientras el plano de la alarma resulta esencial para desencadenar las sucesivas acciones de los bomberos, algunas de las escenas que describen dichas acciones son perfectamente suprimibles sin que se altere el sentido del filme y, desde luego, ninguna de ellas goza de una autonomía de significado relevante. De hecho, extraídas de su contexto narrativo quedan inconclusas, sin resolución significativa o, lo que vendría a ser algo parecido, se reducen al nivel de la reproducción o captación de un suceso. Pierden, pues, su carácter de escenificación, lo mismo que le ocurriría a un plano suelto de cualquier escena con respecto al conjunto.

Ahora bien, ahondando en el análisis de lo que los filmes más decisivos para el devenir de la narrativa muestran en esta etapa, notamos que tanto en los citados de Williamson como en los del americano Porter -sin olvidar "MARRIAGE BY

MOTOR", del también británico Collins- están apareciendo los fundamentos de las que más tarde serán consideradas por críticos y estudiosos las grandes unidades o divisiones del filme, conocidas bajo el significativo nombre de "secuencias". Para algunos semiólogos se trata de un sintagma narrativo propio del cine, una unidad -como la describe Metz- más específicamente fílmica que engloba *"una acción compleja (aunque única) que se desarrolla en varios lugares y 'salta' los momentos inútiles. (...) Contrariamente a la escena, la secuencia no es el lugar en que coinciden -aunque sólo fuera en principio- el tiempo fílmico y el tiempo diegético"* (14).

Cuando analicemos la obra de Griffith tendremos ocasión de someter a estudio el concepto y los límites que subyacen al término "secuencia". Por ahora, aceptando con las debidas reservas su concepción tradicional de gran unidad narrativa, vamos a volver a la primera etapa del cine y al modelo que extraíamos de "EL REGADOR REGADO" para constatar cómo allí filme y escena se identificaban, en el sentido de que cada filme constaba de una sola y única escena. Ahora, en la etapa que estamos analizando, una de las posibles identificaciones es la del filme con la secuencia, si bien es cierto que contemporáneamente aparecen filmes que constarían de varias secuencias. Filme y secuencia coinciden, por ejemplo, en "MARRIAGE BY MOTOR" y en "STOP THIEF!", además de en "ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION " y en "LAS DESVENTURAS

DE MARY JANE" cuyos desgloses argumentales hemos dejado transcritos. En cambio, películas de argumento más complejo, como son "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" y "ASALTO Y ROBO DE UN TREN" presentan ya en su estructura varios segmentos autónomos -de una autonomía evidentemente relativa, como diría el propio Metz- que comprenden cada uno de ellos varios segmentos de menor autonomía, varias escenas, a las que hay que añadir, como hemos visto en el caso de la alarma, algún que otro plano en sentido estricto, comparable en valor de significación a las propias escenas.

Por otro lado -siempre dentro del proceso de análisis y valoración-, no podemos dejar de lado una constatación de suma importancia para el futuro de la narrativa fílmica: la delimitación, cada vez más clara a lo largo de esta etapa, de los segmentos y de los elementos que componen la sintagmática del filme narrativo.

Si, de una parte, la escena en su concepción original, es decir, asimilable en cuanto a la representación al cuadro teatral va reduciendo su peso específico dentro del discurso para someterse con mayor flexibilidad a los requerimientos de la concatenación narrativa o, lo que viene a ser algo parecido, se va acercando a través del montaje al valor narrativo del plano, de otra, la aparición del plano como unidad que segmenta desde el interior la propia escena dota

a esta de otros perfiles -estrictamente fílmicos- que se irán perfeccionando en el devenir de la narrativa a lo largo de los próximos años.

Serán los filmes de Griffith donde podremos contemplar en toda su plenitud -y, quizá también, en sus limitaciones- las características que definen a este tipo de sintagma narrativo. Pero un buen anticipo -el primero, al parecer, en la historia del cine- nos lo proporciona el filme de George Albert Smith titulado "MARY JANE'S MISHAPS" ("Las desventuras de Mary Jane"), de 1903, del cual posiblemente hizo una temprana imitación -por cierto, mucho menos atrevida en sus aspectos narrativos- el avisado director de los estudios cinematográficos de Edison que no era otro que nuestro conocido Edwin S. Porter.

"LAS DESVENTURAS DE MARY JANE" está desplegada como una sola secuencia narrativa que va desde la cocina de la infortunada Mary Jane hasta el cementerio. Dentro de ella aparecen tres escenas claramente diferenciadas: la primera abarca todas las acciones representadas en el interior de la cocina; la segunda, ya en el exterior de la casa, la salida del cuerpo de la protagonista despedido por encima del tejado y su caída al suelo; la tercera, la visión del cementerio. Al contrario de lo que hubiera sucedido en una representación resuelta en cuadros -como ocurre, por ejemplo, en la imitación

hecha por Porter-, aquí la escena de la cocina se desglosa, a su vez, en una serie de segmentos narrativos menores, de significado más relativo, es decir, en planos. Aun manteniendo la consabida y habitual frontalidad de la puesta en escena representada en un decorado, cada plano -fundamentalmente por su tamaño- responde ya a un punto de vista de la cámara distinto, aunque se trate todavía de un cambio de punto de vista muy rudimentario.

Evidentemente, "LAS DESVENTURAS DE MARY JANE" culmina y, al propio tiempo, es deudora de las exploraciones que en torno al problema del plano ha venido realizando su autor desde "HUMOROUS FACIAL EXPRESSIONS". Allí, los primeros planos en que aparecían encuadrados los personajes no eran, como dijimos, sino un desarrollo del "retrato animado". En "LA LUPA DE LA ABUELA" y "EL TELESCOPIO", rodadas un año más tarde, en 1901, los primeros planos respondían a la exigencia del artilugio a través del cual se veían algunas imágenes. El paso de los planos generales a los primeros planos, a pesar del carácter innovador que ello podía representar en la dinámica del montaje y de la puesta en escena, tenía un claro sentido funcional de amplificación del detalle. Ya sin la mediación de un instrumento óptico que lo justificara, en "THE LITTLE DOCTOR", el primer plano del gato supuestamente enfermo al que unos niños, vistos previamente en plano general, administran un remedio implica una evolución narrativa

importante, esto es, un cambio de punto de vista de la cámara -al menos en cuanto al tamaño-justificado por la acción y, en ese sentido, con connotaciones expresivas y potencialmente dramáticas que completan los sucesivos enriquecimientos del concepto de plano que de alguna manera presenta la película de Smith que estamos analizando.

Volviendo a ella y a la planificación transcrita, tenemos ante nosotros un segundo planteamiento de escena. Si el primero comporta una percepción global del espacio donde transcurre la acción, el segundo es el resultado de un desglose analítico de la acción en momentos sucesivos donde a cada uno de esos momentos le corresponde una parte del espacio global. En este caso el significante es fragmentario, pero el significado se percibe como unitario, pues los hiatos espaciales o temporales en su interior son -en opinión de Metz- *"hiatos de cámara, no hiatos diegéticos"* (15).

3.2.2.3. La elipsis

Las precisiones de Metz nos introducen directamente en otra de las aportaciones narrativas sustanciales del filme

de George Albert Smith: la elipsis. El paso de una escena a otra conlleva, necesariamente, un salto -mayor o menor- en el devenir de la narración. La medida del salto dependerá de la contigüidad espacial y temporal que el espectador pueda establecer entre las distintas escenas a partir de los referentes que las imágenes ofrezcan. Y en esa medición resulta determinante el *raccord* o continuidad aparente de la acción, basada, claro está, en el principio de causalidad.

El paso del interior de la cocina de Mary Jane al exterior de la casa implica una contigüidad espacial y temporal evidente a partir del momento en que el cuerpo de la infortunada protagonista sale despedido por la chimenea y se pierde por encima del tejado. Desde la explosión a la aparición del cuerpo la acción sirve de elemento articulador de los distintos espacios y tiempos que la pantalla presenta.

No ocurre lo mismo con el paso de la escena segunda a la tercera, es decir, del exterior de la casa al cementerio. Aquí, la concatenación causal sigue operando, pero la ruptura de la continuidad crea un vacío difícil de medir. El salto que, en especial por lo que al tiempo se refiere, surge entre ellos está proporcionando al cine una de sus posibilidades narrativas más características: la creación de un tiempo de la representación absolutamente propio y específico, donde las coordenadas temporales que rigen nuestros actos medibles se

muestran incapaces de actuar. Será, otra vez, el espectador quien establezca en su mente, a partir de las referencias ofrecidas por la pantalla, unas medidas psicológicas para ese tiempo elidido participando así activamente en la propia narración.

3.2.2.4. La relación sintagmática

Como hemos dicho en más de una ocasión, anticipándonos quizá a un análisis más detallado de los aspectos pertinentes, en esta etapa la representación fílmica supera los estrechos cauces de la coordinación para instalarse en los dominios de la subordinación. En cualquiera de las películas seleccionadas como las más indicativas o, si se prefiere, anticipadoras del devenir de la narrativa se puede constatar - y, de hecho, así lo estamos haciendo- la aparición de la concatenación causal como principio determinante y propiciador del desarrollo del discurso. Pero es probable que -a excepción quizá de "ASALTO Y ROBO DE UN TREN"- ninguna de ellas nos ofrezca un ejemplo tan elaborado de relación sintagmática como "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO".

De hecho, es el primer filme de la historia del cine cuyo sentido depende de la combinación de una sucesión de escenas que, si dejamos a un lado las dos últimas -me refiero, como es obvio, a la versión original cuya planificación hemos transcrito- presentan una doble y diferenciada función: describir los hechos y actuar sobre la imagen siguiente. Algo que había anticipado Williamson en su películita sobre la guerra de los bóxers, pero que aquí se muestra por primera vez con todas sus consecuencias narrativas: cada escena -de un valor muy aproximado al del plano- exige la concatenación con las anteriores y posteriores para expresar plenamente su significado, lo que quiere decir también que no adquiere un sentido completo si no es a través del montaje.

En cuanto al significado de los planos, se puede constatar su condicionamiento al orden de inclusión en la cadena narrativa. La continuidad, aunque todavía imperfecta, es ya un hecho y, sin embargo, depende hasta tal punto de la organización de los planos que la variación o colocación distinta de los mismos habría llevado sin remedio a resultados totalmente diferentes.

Si el plano que abre la narración se hubiera colocado al final de la cinta, en vez de una ensoñación premonitoria que da paso a hechos reales habríamos tenido todo lo contrario, es decir, una serie de hechos aparentemente

reales que, sin embargo, en virtud de la imagen del bombero dormido, descubriríamos pertenecían al mundo fantástico de los sueños.

El salto de la premonición a la realidad se opera mediante el plano de la alarma, verdadero desencadenante de todos los demás. Los planos que llevan al equipo de bomberos desde su cuartel a la casa en llamas implican la construcción de un espacio fílmico cuyas referencias son dadas al espectador de forma que él los relacione entre sí como elementos dinámicos distintos, pero interdependientes desde el momento en que la continuidad narrativa ya no depende de la contigüidad de los espacios relacionables sino de la concatenación causal ejercida por la acción que los planos presentan.

Lo mismo ocurre con el tiempo que subyace al recorrido de los bomberos. No podemos ya calibrar su duración sino únicamente constatar el principio y el final de la misma. Al ir pasando la cámara de un escenario a otro para seguir la acción y ante la carencia de un elemento de continuidad que todavía está por ser descubierto -nos referimos al *raccord en mouvement*-, los coches de caballos aparecen y desaparecen cruzando cada uno de los escenarios dejando al espectador sin los puntos referenciales que le darían la posibilidad de una medida exacta del tiempo cronométrico transcurrido. Todo ello equivale a afirmar que el cine maneja en la película de Porter

su propio tiempo de representación, un tiempo que se establece por unidades de acción y no ya por medidas físicas. Un tiempo que, de ahora en adelante, será el de la narración fílmica.

Por otro lado, si podemos dejar a un lado la disquisición sobre paternidades históricas a la que ya hemos dedicado algún comentario, la libertad de cámara o, si se prefiere, de montaje que Porter ejerce ofrece una contigüidad entre exteriores e interiores que no tiene por qué existir fuera de la pantalla conlleva dos aportaciones sustanciales a la narrativa fílmica en cuya valoración -que ya hicimos al analizar "LAS DEVENTURAS DE MARY JANE", rodada un año después en Brighton por Smith- queremos ahora insistir.

La primera de ellas es la continuidad que la acción instaure entre los planos. Continuidad que implica una superación definitiva de la ruda y teatral continuidad conseguida por Méliès quien, durante estos años, sigue realizando películas sin progresos notables en lo que a este aspecto se refiere.

La segunda consiste en la creación de un espacio narrativo, esto es, elaborado por el espectador a partir de las referencias de la acción que la pantalla le ofrece aproximando entre sí dos espacios ofrecidos consecutivamente por las imágenes proyectadas, pero que no tienen por qué ser

físicamente interdependientes o contiguos. Todo ello supone -hay que repetirlo- la aparición de un espacio nuevo y original, exclusivamente fílmico, cuyas implicaciones psicológicas serán analizadas por Kulechov en su famoso laboratorio.

Finalmente -y no es quizá lo menos importante por lo que a esta película se refiere- Porter intenta una aproximación de dos realidades concomitantes, pero en buena medida irreductibles: la objetiva o inmediatamente observable y la subjetiva -en este caso ofrecida como ensoñación- que el cine se atreve ya a representar, aunque sea de forma todavía tosca. Dos realidades que el surrealismo acercará hasta fusionarlas llegando a apurar las posibilidades que la representación en imágenes ofrece para ello.

3.2.2.5. Las acciones simultáneas

Hay que volver al desglose argumental de la película de Williamson "ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION" para entender adecuadamente los orígenes de las llamadas "acciones simultáneas" y lo que la alternancia dramática de escenarios de la que hablaban los dos ilustres historiadores citados en

el apartado 3.1.2. o, con mayor precisión en términos profesionales, el montaje alternado pudo significar en el desarrollo de la narrativa fílmica.

Si bien es cierto que el planteamiento de la representación en cuadros que hace Williamson evidencia una puesta en escena relativamente grosera, basada en unidades narrativas que obedecen todavía a una técnica y una estética de corte teatral, hay en este caso un importante matiz diferenciador con respecto a la obra de los demás cineastas de la etapa anterior, por ejemplo de Méliès, a quien hemos elegido como paradigma de todos ellos. En la cinta del británico dichas unidades o escenas se van acercando al valor de plano precisamente porque el discurso fílmico se instala en los dominios de la trama y la concatenación causal da lugar al surgimiento de una representación temporal novedosa, equiparable a la oración subordinada de la lengua hablada o escrita. Todo ello viene en buena medida posibilitado, como hemos tenido ocasión de comprobar, por la avolución que durante estos años está teniendo el montaje.

De hecho, en el momento en que, reclamados por la petición de auxilio, aparecen en la pantalla los marinos británicos, de la coordinación hemos pasado instantáneamente a una relación sintagmática y ello da lugar a un desdoblamiento de acciones que discurren en una misma unidad temporal.

Pero las dos acciones caminan ininterrumpidamente, de forma que la presencia en pantalla de la una no deja en suspenso el dircurrir de la otra.

Estamos, pues, ante lo que bien podríamos llamar "desarrollo virtual" de una acción que corre simultáneamente a otra que nos es mostrada en la pantalla y con la que se articula, puesto que ambas van a confluír en el tiempo y en el espacio. Esta forma de articulación, absolutamente específica, va a tener un amplio futuro en el devenir de la narrativa fílmica e inaugura un tipo peculiar de representación temporal que será durante mucho tiempo privativa de este medio de expresión.

Además -y en dependencia de lo anterior-, hay que considerar a Williamson como un auténtico precursor o, mejor, pionero del montaje, toda vez que se muestra capaz de alternar episodios que se desarrollan en lugares diferentes, pero que, ya en su planificación, obedecen a un principio de convergencia tempoespacial. En realidad, esto equivale a crear -también mediante las acciones simultáneas- un nuevo espacio de la representación, el espacio que hemos llamado "fílmico" y que no es otro que el organizado por el espectador en su mente a partir de las referencias ofrecidas por la pantalla.

Sin duda alguna lo que ocurre es, en el fondo, que

en la cinta del reportero británico nacen tanto un tiempo como un espacio sin servidumbres reales aunque no dejen de representar aspectos de la realidad. La concatenación causal generada por la acción de los personajes servirá al espectador para relacionar mentalmente espacios y tiempos en una sucesión narrativa tan ilusoria como el propio movimiento y, por ello mismo, absolutamente fílmica.

Pero va siendo hora ya de que entremos en el análisis de "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", filme que sirve de ejemplo por antonomasia del uso del montaje alternado que da lugar a las acciones simultáneas y, al propio tiempo, de la madurez narrativa de algunos de los recursos recién inaugurados en el terreno de la representación.

Nos encontramos ya, en efecto, ante una forma de expresión que podríamos calificar de cuidadosamente elaborada, con una libertad en el uso de los parámetros temporal y espacial que no deja de provocar sorpresa si se tiene en cuenta que no han transcurrido todavía ocho años desde que el cine hiciera su aparición como espectáculo.

Entrando en un análisis pormenorizado, anotemos, en primer lugar, el uso de las panorámicas formando parte del plano y aunando en sí no sólo una intención descriptiva sino también un valor dramático que indica con claridad cómo el

cine va descubriendo y aplicando casi intuitivamente sus propios hallazgos narrativos. No se trata ya de un mero recurso descubierto al azar sino un elemento de lenguaje con un valor determinado. Muy pronto, el uso generalizado que de él harán los cineastas y la normativa a la que dicho uso dará lugar lo elevarán al valor de un elemento estructuralmente codificado y universalmente aceptado.

En segundo lugar, vamos a detenernos en el desarrollo que hace Porter de las acciones simultáneas. Desde el momento en que los bandidos dejan al telegrafista amordazado e inconsciente en su oficina, se establece un juego de acciones inicialmente divergentes. Una de ellas -la del telegrafista- entra en estado virtual, pero sin dejar de discurrir simultáneamente a la que nos es mostrada en la pantalla: la de los bandidos mientras perpetran el asalto. Cuando vuelve a surgir el telegrafista en la pantalla, la acción que pasa a ser virtual es la de los bandidos. Al final, ambas volverán a un punto de convergencia espacial para alcanzar el punto álgido del clímax dramático que preludia el desenlace.

Si queremos ahondar en los aspectos narrativos que hacen referencia a la relación sintagmática, conviene establecer clarificadoras comparaciones con la ya comentada "ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION", la famosa película de William-

son. Ahora no es ya un signo (el pañuelo de la mujer del pastor) el que desencadena, casi mecánicamente, la aparición de las acciones simultáneas. Aquí es la progresión dramática lo que justifica la divergencia espacial entre dos acciones y la selección de aquella que más interesa para dar consecutiva y cumplida cuenta de la narración. También aquí se juega con el devenir simultáneo de ambas acciones: mientras el telegrafista yace inconsciente se produce el asalto y robo del tren y mientras los bandidos huyen con el botín hacia el punto convenido para el encuentro y el reparto el telegrafista es liberado por su hija, da la alarma y se inicia la persecución. Se da, pues, un discurrir del tiempo narrativo que es único para ambas acciones.

Todavía hay algo más en la película de Porter: los planos 7, 8 y 9 (en los que vemos cómo los bandidos se marchan en la locomotora, la dejan abandonada en la vía y recogen sus caballos) implican tal libertad e independencia espacio-temporal que, a partir de la presentación consecutiva de dichos planos, el tiempo fílmico se disocia completamente del tiempo real. En efecto, se nos presentan tres unidades de acción que, aunque causalmente estén relacionadas, aparecen separadas temporal y espacialmente entre sí. La elipsis funciona ya como elemento narrativo entre una y otra. Hay progresión, pero no consecución temporal. De hecho, el tiempo de la acción o acciones virtuales que transcurren mientras

vemos a los bandidos emprendiendo la huida adquiere ya una medida imposible de calibrar, lo mismo que sucede con la acción real que la pantalla presenta en forma fragmentada, mediante los tres planos indicados.

Las relaciones temporales en la película de Porter -aunque, presumiblemente, él no lo percibiera en aquel momento- son, pues, bastante complejas, de una complejidad mucho mayor que la obtenida por Williamson y por Smith en sus cintas. No debe extrañar, por lo tanto, que consideremos "THE GREAT TRAIN ROBBERY" como paradigma de la relación sintagmática dentro de la representación que se traduce en una forma de narración articulada por las acciones simultáneas.

A pesar de todas estas virtudes, le ha faltado a Porter saber fragmentar analíticamente el espacio en el que transcurre la acción mediante la parcelación del mismo en una secuencia de planos que enriquecieran dramáticamente la descripción de los hechos. Aunque aparezcan con un valor signífictivo parcial en la cadena del montaje y, por lo tanto, se asemejen en ese sentido al plano, no podemos olvidar que la unidad narrativa utilizada por el realizador americano es aún la escena, despegada con frecuencia -eso sí- en sus connotaciones y en su estética del cuadro teatral al estar representada con planteamientos formales nacidos en la práctica del reportaje. El único plano que aparece en la

película netamente diferenciado -el del jefe de los bandidos que dispara hacia el público-, al estar descontextualizado por el fondo negro sobre el que se recorta la figura y, de otra parte, al aparecer al final de la cinta, una vez terminada la refriega y cuando hemos visto caer abatidos a los componentes de la banda, no podríamos considerarlo -acercándonos a la clasificación de Metz- sino como un caso de plano autónomo que proporcionaría, mediante un pie forzado, el primer y sorprendente final inconcluso de la historia del cine.

Incloncluso quedaría, sin duda, el análisis de las acciones simultáneas si no dedicáramos unas líneas a "MARRIAGE BY MOTOR", la película de Alfred Collins que inaugura el uso del campo-contracampo en la representación fílmica. En realidad, el recurso narrativo de la utilización del campo-contracampo -a pesar de lo que opine Metz- no es sino una aplicación más de las acciones simultáneas reducidas a su efecto más elemental: el campo adquiere una continuidad virtual mientras el contracampo se halla efectivamente representado en la pantalla y viceversa. Por otro lado, la alternancia de puntos de vista dentro de una misma escena no es sino el ejercicio de ubicuidad que la técnica cinematográfica posibilita y que da como resultado un tratamiento específico del vector espacial por parte de la narrativa fílmica.

3.3. Tres tipos de organización estructural del relato

El análisis que hemos venido realizando a lo largo de las páginas precedentes en torno a las obras más novedosas e innovadoras de esta etapa nos permite llegar a la conclusión de que, efectivamente, la representación fílmica se va instalando en el terreno de la concatenación causal y, por consiguiente, supera los planteamientos propios del sistema de coordinación. En cualquiera de los filmes estudiados se detecta la presencia de la relación sintagmática o, lo que viene a ser lo mismo, el principio de causalidad rigiendo el devenir de la red de interrelaciones que se dan entre los componentes esenciales del discurso.

Las respuestas a los interrogantes que ahora es necesario plantear fundamentan las hipótesis que nos llevan directamente a otro de los objetivos propuestos por esta investigación, el de las estructuras que dan lugar a los distintos tipos de organización narrativa.

Para seguir un cierto orden, vamos a intentar formular primero las preguntas y, acto seguido, las hipótesis correspondientes para después, basándonos en los resultados del análisis de las obras, entrar en las oportunas demostra-

ciones.

Tres son las cuestiones que me parecen en esta etapa esenciales con respecto al tipo de relato:

1ª) ¿Aparecen uno o varios tipos de organización estructural?

2ª) Si son varios, ¿cuáles son las diferencias que mantienen entre sí?

3ª) ¿En qué se distinguen del tipo de relato propio de la etapa anterior?

En correspondencia con estos interrogantes, he aquí las hipótesis que proponemos:

1ª) De los filmes analizados en esta etapa aparecen al menos dos tipos narrativos claramente diferenciables y hasta sería posible detectar y describir un tercero, representado por "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO", que correspondería al momento de transición en la organización estructural de la representación fílmica.

Entre los tres tipos propuestos se dan diferencias estructurales esenciales fundamentalmente en el terreno del

discurso. En el de transición aparece una articulación que podríamos llamar mixta de los elementos narrativos mientras que los otros dos tipos, representados respectivamente por "LAS DESVENTURAS DE MARY JANE" y por "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", se distinguen entre sí por la aparición del plano como unidad narrativa en el interior de la escena en el primero de los dos filmes citados y por una articulación espaciotemporal basada en las acciones simultáneas en el caso del segundo.

2ª) Condición previa para que se pueda verificar la hipótesis anterior es que sea verificable el paso de la representación fílmica del sistema de coordinación al de subordinación o de relación sintagmática en las obras de la etapa que estamos investigando -conclusión que hemos adelantado, pero que hay que demostrar- con las inherentes modificaciones en el terreno del discurso.

Comenzando por esta última hipótesis que abre el camino de la primera, conviene adelantar que, sobre todo en los aspectos formales, todavía cabe esperar ciertas afinidades entre el segundo tipo de relato y los que ahora intentamos extraer de los datos analizados. Algunas de esas semejanzas se deben, sin duda, a la permanencia de varias de las condiciones tecnológicas puestas en evidencia en la etapa anterior, pero que aún siguen operando en la que ahora sometemos a estudio. Otras, sin embargo, tienen que ver con

algunos planteamientos de la puesta en escena que siguen manteniendo su vigencia en el quehacer de los cineastas, en asociación con los condicionantes tecnológicos mencionados y, sobre todo, como en su momento apuntábamos, con el uso de los decorados.

A pesar de todo, sin salirnos de los aspectos formales, las diferencias son bastante evidentes cuando la representación recurre a los exteriores, donde los operadores -por ahora los únicos que dirigen las películas pues todavía no ha surgido una mínima división del trabajo- aplican a la puesta en escena los patrones propios del reportaje.

Para obtener una visión clara de las susodichas afinidades y diferencias sería conveniente plasmarlas en una relación detallada que, si no incurrimos en alguna omisión indeseada, puede abarcar los siguientes puntos:

1. En el rodaje en interiores, quiero decir, en decorados la cámara continúa manteniendo fundamentalmente una posición central frente al escenario lo que sigue provocando una acusada tendencia a la frontalidad de la puesta en escena. Por el contrario, en exteriores se huye con bastante frecuencia de la perpendicularidad entre eje óptico y eje de acción: no sólo resulta habitual que los personajes entren y salgan de campo siguiendo las diagonales sino que la propia cámara

busca con cierta libertad el punto de vista más adecuado para captar los hechos representados.

2. Sigue siendo habitual contemplar la representación en plano general, es decir, la cámara -siempre dotada de un objetivo de distancia focal media- se mantiene lo suficientemente alejada de los hechos escenificados con el fin de captarlos en su globalidad. Como excepciones que abren el camino hacia la superación de la norma hay que reseñar las entradas y salidas en diagonal de los personajes cuando no sean meramente funcionales -para situarlos en el decorado o frente a la cámara- sino que la acción vaya inscrita o determine la trayectoria; los planos que obedecen a una intención de aproximarse a los hechos o a los personajes, como el del jefe de los bandidos en "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", el de la alarma en "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" o el de la cabeza del gato en "THE LITTLE DOCTOR"; finalmente, los aún tímidos cambios de distancia o, lo que es lo mismo, de tamaño entre plano y plano que intenta George Albert Smith en "LAS DESVENTURAS DE MARY JANE".

3. También se sigue manteniendo la altura de la cámara al nivel medio de los ojos de los personajes o, como decíamos en otra ocasión, al nivel de una persona adulta de estatura media. Sólo en contados casos -como ocurre en alguna escena de "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO"- descubrimos que

se ha optado por una posición ligeramente alta con respecto a la horizontal, pero hay que tener en cuenta que se trata de escenas relacionadas con el reportaje si es que no han sido directamente aprovechadas -como aseguran algunos historiadores- de documentales ya existentes.

4. Todavía en el terreno de los aspectos formales -a partir de los cuales, por cierto, afloran no pocas perspectivas del discurso- hay que anotar, como diferencia importante, la superación de la inmovilidad a la que seguía atada la cámara en la etapa anterior. Aparecen ahora las primeras panorámicas y, además, su uso deja entrever los dos valores esenciales que, sobre todo en cuanto a significado, van a permanecer en la narrativa fílmica: el primero de ellos se deriva de la función descriptiva y el segundo tiene que ver con la aplicación al discurso fílmico de lo que Mieke Bal entiende por focalización, es decir, la forma de ver lo que se percibe o, como también dice él, *"la relación entre los elementos presentados y la concepción a través de la cual se presentan"* (16). En un futuro ambos valores podrán aparecer disociados en ocasiones, pero las panorámicas que nos ofrecen los filmes de esta etapa aúnan la función descriptiva con la focalizadora o, para ser más exactos, suelen dar prioridad a la segunda sobre la primera al conducir la mirada hacia el objetivo que persigue la acción. Así ocurre, por ejemplo, en "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" cuando la cámara va a buscar

la fachada de la casa incendiada para terminar centrándose en las ventanas del piso alto, donde va a alcanzar su punto culminante el clímax de la narración o, también, en "ASALTO Y ROBO DE UN TREN" cuando la panorámica nos descubre los caballos hacia los que corren los salteadores para facilitar la huida.

5. En cuanto a los recursos o códigos de transición de una escena a otra cabe señalar un uso por lo general aproximado en ambas etapas, si bien es cierto que se dan evoluciones y algunas variaciones dignas de ser reseñadas.

Como evolución común -aunque no por ello ha de ser sincrónica-, convendría anotar que se va imponiendo la entrada y salida de los personajes en campo para marcar el principio y final de cada escena. Este hecho se puede constatar en "VIAJE A LA LUNA", del mago de Montreuil, donde en muy pocas ocasiones -seis he podido contar- el encadenado suple con la misma función al recurso del que estamos hablando. Y si Porter acude por las mismas fechas -1902- al uso sistemático del fundido como signo de puntuación en "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO", un año después, en su famoso "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", lo habrá descartado por completo.

Entre las variaciones interesantes merece la pena mencionar, en primer lugar, la aparición del encadenado con

un valor temporal que se aleja del que hasta ahora hemos conocido. Como recurso o código de transición entre dos escenas, el encadenado se podía equiparar con la salida y entrada de los personajes, con el fundido y hasta con el rótulo explicativo. Pero en "LAS DESVENTURAS DE MARY JANE" el paso mediante un encadenado desde el exterior de la casa al cementerio introduce un salto tempoespacial de difícil medición que da lugar a la elipsis comentada a lo largo del análisis. Al margen de las intenciones de George Albert Smith, lo cierto es que nos encontramos ante un nuevo valor codificante del encadenado que habrá de afianzarse y prosperar en los futuros desarrollos de la narrativa fílmica.

Otra de las variaciones dignas de ser tenidas en cuenta hace referencia al código o, si se prefiere, norma habitual de la salida y entrada de los personajes en campo. En "ASALTO Y ROBO DE UN TREN" apunta en varias ocasiones - todavía como esbozo- una posible tendencia a la superación de un corsé tan asfixiante para la continuidad de la narración. Quizá el planteamiento narrativo mediante las acciones simultáneas tuvo algo que ver con esos, todavía tímidos, atisbos de liberación, pero lo cierto es que se puede comprobar en el filme de Porter cómo a veces una acción - secundaria en el seno de la escena, mas no por ello sin cierto interés- queda interrumpida visualmente para trasladarnos al seguimiento de la acción o acciones principales. Así, por

ejemplo, cuando los bandidos se marchan disparando al aire sus revólveres tras desvalijar a los viajeros, estos se adelantan para socorrer al que intentó huir y yace herido en el suelo. Lo mismo sucede cuando los perseguidores abaten a uno de los bandidos durante la huida a caballo: la acción principal sigue su curso virtual fuera de la pantalla mientras uno de los hombres del pueblo desmonta y se acerca a comprobar el estado del caído.

En los filmes de Méliès -por establecer una comparación con la norma seguida en el relato representado en cuadros- a veces, como excepción, podía quedar algún personaje secundario en campo, pero si esto ocurría, la acción que estaba realizando siempre era como un residuo de la principal - por ejemplo, las chicas que saludan hacia la cámara una vez introducido el cohete en el cañón que ha de lanzarlo-, sin ningún interés por sí misma, y habitualmente desaparecía mediante el fundido o el encadenado.

Pero es hora ya de entrar en el núcleo central de la hipótesis propuesta si queremos hallar las diferencias, a nuestro juicio, sustanciales entre los tipos narrativos de las dos etapas que estamos comparando.

Con cierta frecuencia hemos venido subrayando el paso del sistema de coordinación al de la subordinación que

se opera en la representación fílmica durante esta etapa. En su traslado al cine, estos conceptos lingüísticos necesitan de algunas precisiones que en este momento me parece importante resaltar con el fin de no incurrir en desviaciones que podrían ofuscar el terreno en el que pretendemos movernos y, con ello, imposibilitar la consecución del último de los objetivos de nuestra investigación, precisamente el que se refiere a los modelos narrativos.

Entre la coordinación y la subordinación media la distancia que supone una disposición narrativa de los acontecimientos en su orden temporal comparada con una narración donde la organización de dichos acontecimientos se halle presidida por el principio de causalidad. En términos más modernos, es decir, más propios de la semiótica, habría que hablar de coordinación y de relación sintagmática como dos sistemas opuestos que implican una distinta articulación de los segmentos narrativos.

Aplicando estos conceptos al cine, queremos subrayar que coordinación y relaciones sintagmáticas implican también un diferente grado de evolución de la representación, una etapa distinta en el devenir del discurso que se ve propiciada por el desarrollo tecnológico, como hemos podido comprobar a lo largo de las descripciones y de los análisis realizados hasta el momento.

De la mayor importancia me parece el precisar que tanto la coordinación como la relación sintagmática se dan sobre todo en el terreno del discurso. Lo mismo que la historia trasciende el medio en el que es expresada, también trasciende en buena medida el sistema narrativo en el que se concreta. Y es que la historia siempre está de alguna manera regida por el principio de causalidad cuyo concepto se extiende desde la eficiencia hasta la finalidad.

Sin embargo, aplicado al discurso -que, en el fondo, tiene que ver mucho con la lógica-, el concepto de causalidad se aproxima irremediablemente al de función. Será la función que cada segmento narrativo ejerza en el conjunto el determinante de las relaciones que establezca con los demás, sobre todo con el que le precede y con el que le sigue en la concatenación narrativa.

Volviendo por un momento a la representación en cuadros, decíamos en repetidas ocasiones que estaba basada en un sistema de coordinación, de forma que los segmentos autónomos de que constaba -una autonomía, por supuesto, relativa- en principio sólo se relacionaban entre sí por la progresión temporal -el antes o el después- de las acciones representadas. La discontinuidad narrativa, fruto, en parte, de los planteamientos de la puesta en escena daba pie a una cierta independencia que se traducía en el carácter ostensi-

blemente cerrado y monolítico o, si se prefiere, autárquico de las escenas.

Los propios recursos codificados -el fundido, el encadenado, la salida y entrada de los personajes y, con un uso más limitado, el cartel explicativo- ayudaban en cierto sentido a remarcar los límites de cada unidad narrativa al tiempo que servían para evitar los saltos de raccord. También indicábamos en el apartado 2.2. cómo precisamente en la salida y entrada de los personajes se iba notando una cierta tendencia evolutiva hacia la reducción de los momentos elididos acortando el tiempo de paso entre escenas de forma que, poco a poco, los personajes parecían pasar de un decorado a otro estableciendo una relativa contigüidad entre los distintos espacios representados. Esa articulación espaciotemporal, al ser generada por la acción, apuntaba ya hacia un principio de causalidad que anticipaba en un futuro próximo la superación del esquema de representación en cuadros.

Cuando la representación filmica se instala en la subordinación el discurso aparece presidido por la relación sintagmática y la articulación de los segmentos narrativos obedece a su función. Por ello hemos insistido una y otra vez en que las escenas pierden su carácter cerrado para abrirse a una concatenación narrativa en la que su significado aparece como algo más dependiente de la propia relación. En este

sentido -aunque también en su carácter significante, sobre todo cuando la puesta en escena se acerca a los planteamientos del reportaje- su valor en la organización del montaje, en la planificación, se aproxima al del plano. Y esto es perfectamente demostrable en cualquiera de los filmes escogidos como prototipos de la etapa que ahora estamos investigando.

En "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO", por ejemplo, al margen de la denotación propia de la imagen, de su valor significante, no tendría algún significado en el seno de la narración la escena del sueño del bombero sin la vuelta a la realidad puesta en marcha por el plano de la alarma. Tampoco este plano tendría sentido por sí solo, sin la escena que le precede y las que le siguen a continuación. Y si prescindiéramos del plano de la alarma o de las escenas de la casa en llamas, las carreras de los coches de bomberos por sí solas no conducirían significativamente a ninguna parte, serían un perfecto equivalente de cualquiera de las numerosas llegadas o salidas de trenes rodadas por los operadores de los hermanos Lumière.

Por otra parte, si escogiendo al azar intentáramos trasladar una de las mencionadas escenas al sistema de coordinación que preside el tipo anterior de relato, su carácter inacabado se escaparía de los moldes de aquella forma

de representación. El plano de la alarma y la escena de los bomberos que inmediatamente se levantan de sus camas para deslizarse por la barra que los conduce a las cocheras, por poner un ejemplo, habrían de quedar espacial y temporalmente unidos en el seno de una sola escena. Y lo mismo ocurriría con la preparación y salida de los coches hacia el lugar del incendio o con los distintos planos o escenas que nos trasladan desde el cuartel de los bomberos hasta la casa.

Lo que ocurre en "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" -o en cualquiera de los demás filmes indicativos de esta etapa- es que cada escena mantiene una disposición espacio-temporal abierta y se concatena con las demás por la acción. El principio de causalidad ha pasado a regir no sólo esta última sino también los otros dos elementos esenciales del discurso fílmico que estamos estudiando, el tiempo y el espacio, volviendo mucho más compleja y rica su articulación. De ahí que tengamos que hablar de la presencia de otros tipos de organización estructural, basados ahora en la relación sintagmática y por ello ajenos en principio a la representación propia del sistema de coordinación.

Si, tras la demostración que hemos venido desarrollando en estas últimas páginas, damos por probada la hipótesis que la originaba llegamos a la conclusión de que, efectivamente, según se desprende de las obras analizadas, la

representación fílmica pasa en esta etapa del sistema de coordinación al de las relaciones sintagmáticas, con la inmediata consecuencia de una mayor complejidad en la articulación de los elementos esenciales del discurso en los que se centra nuestro trabajo y que no son otros que la acción, el tiempo y el espacio en que aquella se desarrolla.

Atendiendo a dicha articulación -y estamos ya en la primera de las hipótesis propuestas- se pueden establecer por abstracción tres tipos narrativos diferenciados. El primero podría corresponder al momento de transición del sistema de coordinación al de subordinación y estaría representado por "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO". El segundo, ya en el terreno de la relación sintagmática, presenta como característica principal la aparición de una unidad narrativa más pequeña que la escena en el seno de esta y se halla representado por "LAS DESVENTURAS DE MARY JANE". El ejemplo del tercero lo constituye el filme de Porter "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", con una articulación espaciotemporal basada en las acciones simultáneas.

Vamos a intentar describir cada uno de los tres tipos incidiendo particularmente en las características que los distinguen entre sí, pero antes permítasenos aclarar que si hablamos de un tipo de transición no estamos por ello pretendiendo indicar una evolución cronológica rigurosa. De

hecho, a menos que se pruebe lo contrario, no podemos afirmar que el británico Smith conociera la película rodada por Porter una año antes y, aunque así fuera, tampoco daría ello pie a concluir que hubiera intentado superar en su película el planteamiento narrativo propuesto por el americano. En el caso de los dos filmes de este último escogidos como ejemplo de distintos tipos de organización estructural, sí podríamos aventurar una evolución narrativa en sentido estricto ya que entre el rodaje de ambos hay una distancia de al menos un año y, además, el segundo significa el abandono definitivo de la articulación espaciotemporal próxima a la representación por cuadros en la filmografía del realizador americano.

3.3.1. El tipo de transición

Podría parecer un contrasentido sostener la existencia de un modelo de transición entre dos sistemas de narración tan irreductibles como son el de la coordinación y el de las relaciones sintagmáticas. Si el principio de causalidad rige la articulación de los segmentos narrativos en este último, la consecución temporal sirve como nexo de unión o, mejor, como único patrón ordenador de los acontecimientos en el

primero. Hay, pues, una oposición esencial entre ambos que los hace incompatibles en el seno de la misma narración.

Para evitar equívocos conviene aclarar de antemano que "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO", el filme elegido como ejemplo, está planteado sin lugar a dudas desde el terreno de la subordinación. De hecho, la concatenación causal que muestra la organización de sus segmentos narrativos -como hemos analizado hace unos momentos- patentiza la presencia del sistema basado en las relaciones sintagmáticas.

A pesar de todo -y nos referimos, claro está, al filme original, no a la versión montada unas décadas más tarde-, sus dos últimas escenas están paradójicamente concebidas, representadas y, sobre todo, articuladas entre sí como segmentos autónomos propios del sistema de coordinación. Quizá la intención, al parecer expresada por Edwin S. Porter, de mantener una continuidad capaz de atraer de nuevo a un público reacio esté ocultando en realidad la velada admiración que el autor sentía por la obra de Méliès a cuyo estudio venía dedicando una especial atención el director de los estudios de producción de la omnipotente Edison. Lo cierto es que nos encontramos ante un ejemplo de continuidad -o, si quisiéramos definirlo con precisión, de discontinuidad- tan primitivo y rudimentario que más bien parece un intento de llevar hasta sus últimos extremos las propuestas que Méliès -y, en general,

los filmes anclados en el relato- venían haciendo al respecto.

Sería instructivo poder dar un salto atrás en el tiempo y sentarse entre los espectadores que, después de haber hecho el ejercicio mental de dar hilazón a la historia mediante los referentes, en aquel tiempo quizá novedosos, propuestos por el discurso se encontraban de pronto ante la representación por duplicado de una escena, vista primero desde el interior de la casa en llamas y, luego, como por arte de magia, rebobinada para mostrarla desde el exterior. Aquel remate del filme con una duplicación del clímax final no podía sino chirriar estruendosamente.

La conclusión que nosotros extraemos de la aventura narrativa intentada en "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO" es que se trata de un filme fallido precisamente por querer introducir por la fuerza unas unidades narrativas sujetas a la coordinación en el seno de una narración planteada desde las relaciones sintagmáticas. El viejo principio de contradicción, uno de los fundamentos de la lógica, sigue estando también vigente en la narrativa fílmica.

La característica fundamental, pues, del modelo que hemos llamado de transición estriba en la tentativa de congeniar dos sistemas narrativos irreductibles, el de la coordinación y el de la relación sintagmática. En los modelos

siguientes veremos cómo desaparece cualquier rasgo estructural propio del primer sistema para dejar el campo definitivamente libre a la red de interrelaciones que rige y propicia el principio de causalidad. Con todo, todavía quedarán -como hemos visto más arriba- restos adheridos a la representación que provienen de la puesta en escena consolidada durante las etapas precedentes y que, como es lógico, tardarán todavía en desprenderse mientras el plano no se imponga como el segmento narrativo que posibilita una articulación flexible de los elementos inscritos en el seno de la escena.

3.3.2. El tipo basado en la aparición del plano

Como se habrá podido comprobar, en la descripción particularizada de los distintos tipos narrativos que, a nuestro juicio, dejan aflorar los filmes más significativos de esta etapa no estamos incidiendo tanto en los aspectos que podríamos llamar formales como en los directamente estructurales. Al principio del apartado 3.3. les dedicamos a aquellos un estudio pormenorizado en relación con las afinidades y diferencias detectables entre la representación basada en cuadros o escenas ordenadas temporalmente y la que corresponde

a unos planteamientos propios de la organización causal.

El tipo basado en la aparición del plano lo extraemos del filme de George Albert Smith titulado "LAS DESVENTURAS DE MARY JANE", ejemplo único a lo largo de la etapa que estamos investigando, pero que abre el camino hacia una de las más importantes adquisiciones de la narrativa fílmica: la incorporación del plano como unidad de segmentación de la escena.

En algún momento -y ello será cuando entremos en el estudio de la obra de Griffith- habrá que dedicar al plano la atención que se merece. Por ahora bástenos recordar con Jean Mitry que el plano, *"constituido por una serie de instantáneas que enfocan una misma acción o un mismo objeto desde un mismo ángulo y en un mismo campo"*, no sólo puede ser considerado sino que es la unidad elemental de la narración fílmica (17). Para Christian Metz, en cambio, el plano es ya una unidad compleja, aunque sea el elemento mínimo de la cadena fílmica con respecto al montaje pues *"no existe unidad mínima (o sistema específico de articulaciones) en 'el cine': sólo existe en cada código cinematográfico"* (18).

Volviendo a la descripción del tipo de relato correspondiente a la aparición del plano, hay que afirmar en primer lugar que se trata de una narración organizada en

escenas que se articulan entre sí siguiendo una concatenación causal que genera, a su vez, la progresión temporal. Si inscribimos estas afirmaciones en el ejemplo concreto, incluso hubiera quedado la escena del interior de la cocina si se hubiera detenido la narración en el momento en que se produce la explosión: su función causal está exigiendo la presencia visual del efecto producido y/o a falta de este -como ocurre con los finales abiertos de ciertas narraciones- habría sido el espectador quien inevitablemente hubiera creado una conclusión imaginaria que, a partir del referente ofrecido por la pantalla y siguiendo una concatenación causal lógica, rematará los hechos interrumpidos con uno de los posibles desenlaces. La segunda escena, la que recoge la salida del cuerpo de la protagonista proyectado por la explosión a través de la chimenea y su posterior caída al suelo, desenganchada de la cadena narrativa hubiera carecido de sentido al faltar la referencia causal de los hechos que narra. La tercera hubiera sido una vista de un cementerio, sin más.

En cuanto a la progresión temporal que la concatenación de las distintas escenas plantea, se constata cómo este tipo de relato refleja un concepto claro de las relaciones que la narración fílmica puede mantener con su referente real: una continuidad aparente mediante la contigüidad imaginaria espaciotemporal creada por la acción o, por el contrario, una discontinuidad expresamente formulada que disocia por comple-

to, en lo que a la percepción se refiere, el tiempo narrativo de su correlato en el devenir de la realidad. Retomando el filme que nos sirve de ejemplo observamos cómo entre la explosión ocurrida en la cocina y la escena del exterior de la casa existe una continuidad aparente o *raccord* temporal mientras que entre esta última escena y la visión del cementerio hay un salto consciente, un tiempo narrativo elidido que, sin romper la progresión, crea una evidente ruptura en lo que se refiere a la sucesión temporal.

En el tipo que estamos describiendo el vector temporal se articula activamente, mediante la acción, con las propuestas espaciales ofrecidas como referentes. De la contigüidad entre dos espacios presentados sucesivamente en la pantalla -una contigüidad, claro está, aún más ilusoria que la propia reproducción del movimiento-, viene a depender, en el fondo, la continuidad aparente o la ruptura del devenir narrativo con respecto a la realidad. Así, la acción une aparentemente la cocina de Mary Jane -con toda seguridad, un decorado- con el exterior de la casa de la que sale despedido el cuerpo de la infortunada mientras que no cabe relación de contigüidad posible entre dicho exterior y el cementerio favoreciendo así el hiato temporal.

Por último -y esta es la diferencia sustancial con respecto de los demás tipos que aparecen en la etapa-, dentro

de alguna de las escenas asoma con toda claridad una segmentación novedosa que recibirá más adelante el nombre de plano y que dentro del ejemplo que nos ocupa viene a ejercer una específica función focalizadora. A pesar de la rudimentaria intención que lo sostiene -no menos rudimentaria que el uso que de él se hace-, lo cierto es que por primera vez en la historia del cine la escena se desglosa en momentos de acción y ello tiene unas consecuencias narrativas inmediatas que merece la pena reseñar dentro de esta descripción.

La primera es que, dentro de la escena y sin que por ello se debilite su sentido unitario, surge una nueva articulación espaciotemporal ligada también a la acción. En el filme de Smith, al plano general en que vemos a Mary Jane atareada en la cocina de su casa le sigue un plano más corto, es decir, más amplio en la escala, que nos muestra lo que está haciendo: limpiar los zapatos. Acto seguido, en otro plano corto vemos a la protagonista intentando encender el fuego para, inmediatamente después, pasar al plano general en el que se resuelve el anterior con la peligrosa ocurrencia que provoca la explosión.

Si pasamos por alto las posibles -y esperables- faltas de *raccord* de movimiento entre los planos, lo cierto es que nos encontramos ante una acción -entendiendo por tal el conjunto de actuaciones del personaje y los acontecimientos

que originan- segmentada en varios momentos sucesivos a cada uno de los cuales le corresponde un espacio propio que no es sino una parte del espacio global de la representación. La contigüidad entre dichos espacios parciales queda establecida por los referentes icónicos entre los que hay que considerar en primer lugar a la propia acción.

Es aceptable que, como bien afirma Metz -cuya cita recogíamos en otro momento- los hiatos espaciales y temporales que se provocan entre plano y plano no sean *diegéticos*, es decir, no afecten al significado del sintagma o segmento autónomo -la escena- al que pertenecen: son, con sus propias palabras, "*hiatos de cámara*". Pero ello no impide que en el terreno del significante, donde se instala fundamentalmente el discurso, puedan tener una importancia mucho mayor de la que parecen concederle los semiólogos franceses. De hecho, a escala reducida, se podría aplicar perfectamente al plano dentro de la escena un modelo estructural de relación sintagmática tan válido como el que venimos describiendo para la propia escena dentro del filme o -cuando sea el caso y manteniendo la concepción tradicional- de la secuencia.

Volviendo al tipo de relato basado en la aparición del plano, la segunda consecuencia narrativa del desglose de la escena para el discurso fílmico es la posibilidad de ejercer una elección selectiva de los momentos de acción o,

lo que viene a ser lo mismo, da lugar a la focalización. Una focalización que, como es lógico, añade a la denotación propia de la imagen un rasgo connotativo que se remonta hasta el autor.

Evidentemente, el tipo de organización estructural que surge del filme propuesto como ejemplo queda abierto a otras importantes consecuencias que lo habrán de perfeccionar en un futuro próximo, pero para poder describirlas tendremos que entrar en una nueva etapa de la narrativa fílmica, una etapa dominada por la figura y la obra de David W. Griffith.

3.3.3. El tipo basado en las acciones simultáneas

Las acciones simultáneas constituyen la diferencia esencial de la propuesta narrativa de Porter en "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", filme elegido como ejemplo del tercer tipo de organización estructural detectable y, en cierto sentido, específica de la etapa que estamos sometiendo a estudio.

No es necesario reiterar que, como ocurría con el tipo anterior, nos hallamos definitivamente ante una narración

cuya estructura discursiva se establece a partir de la concatenación causal. Tampoco que, una vez más, en lo que a los aspectos formales se refiere, conviene recordar la relación detallada que establecimos en el apartado 3.3.

Entrando ya en los aspectos estructurales, la organización del discurso fílmico basado en las acciones simultáneas presenta como rasgo principal en el ejemplo que estamos siguiendo -y en cualquiera otro de los que bajo estas mismas señas de identidad hemos analizado a lo largo de la etapa- la articulación de dos acciones que se alternan en la pantalla sobre un vector temporal único. Cambian los espacios y los sucesos, pero sobre una progresión temporal que les sirve de soporte unificador precisamente por la concatenación causal que preside e interrelaciona el desarrollo de las dos acciones.

Un vector temporal común y la alternancia de acciones regida por el principio de causalidad son, pues, los componentes fundamentales de este tipo de narración que suele partir de una coincidencia espaciotemporal -los hechos ocurridos en la estación de ferrocarril en nuestro ejemplo- para crear un desarrollo divergente en el espacio y, como vamos a ver enseguida, también en el tiempo. El clímax final, por el contrario, se crea mediante una progresiva convergencia de los parámetros temporal y espacial que terminan confluyendo en el

punto más álgido para dar lugar a la resolución de los hechos.

Como complemento de esta descripción conviene establecer varias consideraciones que me parecen de capital interés:

1ª) La concatenación causal actúa en este tipo de organización en un doble sentido: determina la interrelación de las dos acciones -que, de hecho, se provocan y modifican mutuamente a lo largo de la narración- e interviene a su vez en cada una de ellas desde dentro articulando su desarrollo.

2ª) La divergencia espacial no implica una alternancia ritmada de las acciones de forma que cada acción pase de la presencia en pantalla a un estado virtual plano a plano o, en nuestro tipo estructural, de escena a escena. Esto quiere decir que una de las acciones alternantes puede permanecer en estado virtual mientras vemos en la pantalla el discurrir de escenas sucesivas de la otra.

3ª) Como consecuencia de lo anterior, la presencia o ausencia de una acción en la pantalla es fruto de una elección con implicaciones narrativas inmediatas o, lo que viene a ser aproximadamente lo mismo, es fruto de lo que Mieke Bal entiende por focalización.

4ª) A pesar de que las acciones simultáneas se desarrollen sobre un vector temporal que se percibe como único o común, dentro de cada una de ellas no tiene por qué darse una sucesión lineal. De hecho, volviendo al ejemplo que nos ocupa, tanto el asalto del tren como, sobre todo, la huida de los bandidos reflejan una concatenación que se aleja de la contigüidad espacial para instalarse en la progresión temporal. En otras palabras, entre los momentos de acción que se presentan sucesivamente en la pantalla funciona cada vez más intensamente la elipsis, hasta el punto de que en las escenas 7, 8 y 9, correspondientes a los momentos en que la locomotora se aleja del tren, entrando en campo se detiene para que desciendan los bandidos y, ya en el bosque, estos llegan hasta los caballos queda rota cualquier posibilidad de relación entre tiempo fílmico y tiempo real.

5ª) Como consecuencia de la posibilidad de ruptura de la continuidad temporal en el desarrollo de cada una de las acciones -y así ocurre en el ejemplo propuesto- también hay que admitir como posible una divergencia o, mejor, asimetría del tiempo fílmico que discurre o a lo largo del que se desarrolla cada una de ellas.

NOTAS AL CAPÍTULO III

- (1) SADOUL G.: Histoire du cinéma mondial, op. cit., p. 30.
- (2) SADOUL G.: op. cit., p. 42.
- (3) GUBERN R.: Historia del cine, Ed. Lumen, Barcelona, 1971, vol.I, p. 62.
- (4) JEANNE R. y FORD CH.: Historia ilustrada del cine, Alianza Editorial, Madrid, 1974, vol. I, pp. 57-58.
- (5) Recojo la cita de Jean Mitry en su Estética y Psicología del Cine, Siglo XXI Editores, Madrid, 1978, vol.I, pp. 320-321. Su transcripción completa es como sigue:

"El valor dramático del montaje reside esencialmente en que permite realizar tres efectos que son la esencia misma del cine: 1) Utilizar la cámara como un ojo que considera las cosas y los objetos de cerca o de lejos, haciendo alternar los primeros planos y los planos generales. 2) Seguir a un personaje en sus desplazamientos a través de diferentes decora-

dos. 3) Alternar los episodios que se desarrollan en lugares diferentes pero que convergen a un mismo fin. El cine, que había sido con Lumière un ojo enclavado en la naturaleza, con Méliès una puesta en escena que empleaba todos los medios del teatro y ciertos trucos propios de la cámara, no se convierte verdaderamente en cine sino el día en que el montaje en el sentido moderno, el montaje tal como acabamos de definirlo, hace su aparición".

- (6) He seguido en la descripción a Jean Mitry, op. cit. vol.I, p. 322.

- (7) GUBERN, R.: op. cit., vol.I, p. 63.

- (8) Se trata del documental titulado "THE EARLY CINEMA OF EDWIN S. PORTER", producido, escrito y montado por Charles Musser, quien también participa en el guión junto con Warren D. Leight. Es una producción de New York-Hollywood Feature Film Production, del año 1982.

- (9) REISZ K.: Técnica del montaje, Ed. Taurus, Madrid, 1966, p. 18.

- (10) He utilizado para este desglose argumental el libro de Lewis Jacobs titulado La azarosa historia del cine americano, Ed. Lumen, Barcelona, 1971. Se trata de una traducción de The Rise of the American Film, editado por Harcourt, Brace and Co., Nueva York, 1939. Jacobs recoge en su obra valiosos fragmentos del catálogo Edison.
- (11) SÁNCHEZ R.C.: El montaje cinematográfico, arte de movimiento, Ed. Pomaire, Barcelona, 1976, p. 48.
- (12) BURCH, N.: Praxis del cine, Ed. Fundamentos, Madrid, 1970, p. 13.
- (13) BURCH, N.: ibíd.
- (14) METZ CH. y otros: Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, p. 148.
- (15) METZ, CH.: ibíd.
- (16) BAL M.: Teoría de la narrativa, Ed. Cátedra, Madrid, 1990, p. 108.
- (17) MITRY J.: op. cit., vol.I, p. 168.

- (18) METZ CH.: Lenguaje y cine, Ed. Planeta, Barcelona, 1973,
p. 228.

IV. DAVID WARK GRIFFITH O
LA MADUREZ DE LA NARRATIVA FÍLMICA

IV. DAVID WARK GRIFFITH

O LA MADUREZ DE LA NARRATIVA FÍLMICA

Con David Wark Griffith (1875-1948) alcanza la narrativa fílmica su primera mayoría de edad. Sin duda alguna, en su haber hay que apuntar la toma de conciencia de las verdaderas posibilidades expresivas que los sucesivos hallazgos habían ido incorporando al patrimonio narrativo del nuevo medio de expresión. A él hay que atribuir la nada fácil labor de ensayarlos y perfeccionarlos una y otra vez a lo largo de las más de 400 películas que llevan su firma; de intercambiar y profundizar fórmulas que en sus manos van a adquirir todo el valor que sus descubridores muchas veces no intuyeron; de enriquecerlas con nuevas aportaciones; de construir, en fin, sobre los cimientos fraguados por otros pioneros, una narrativa con vocación de madurez. No por nada, hablar de Griffith es hablar del padre del cine tal y como hoy lo conocemos.

Con todo, David W. Griffith no es fundamentalmente un teórico sino un individuo que se mueve más bien por intuiciones y, por lo tanto, bastante cercano en ese aspecto a sus predecesores y contemporáneos. De hecho, no pretende descubrir normas, tampoco las escribe, sencillamente las pone en práctica siguiendo el método empírico del ensayo y el error hasta fraguar esos dos grandes catálogos donde queda plasmada

su inmensa aportación a la narrativa fílmica: "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" e "INTOLERANCIA".

En 1908, cuando Griffith inicia su carrera de director, los principios estéticos y narrativos que regían la puesta en escena cinematográfica estaban lastrados todavía por tan rudo primitivismo que no es de extrañar que la representación dejara entrever por lo general un cierto parecido formal con el teatro. Los hallazgos puestos al servicio de la narrativa fílmica por los pioneros cuya obra hemos venido analizando no habían encontrado aún eco notable en la mayoría de los hombres dedicados al cine. Y si es cierto que las películas de gran éxito comercial suscitaban multitud de imitaciones, ese mismo hecho viene a confirmar que las casas productoras se preocupaban mucho más de repetir fórmulas y esquemas con garantías de aceptación por parte del público que de roturar caminos novedosos. Tras "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", por ejemplo, habían aparecido en las pantallas innumerables asaltos y robos de trenes, pero ninguno de ellos ha pasado a la historia del cine por la renovación o, sencillamente, profundización del esquema narrativo inaugurado por Edwin S. Porter. Mucho menos aún por el ensayo de una fórmula original en la representación del tiempo o del espacio.

Recorriendo el panorama a grandes rasgos y hecha excepción de los avances significativos que hemos ido regis-

trando, los mejores filmes del momento -cómicos o de persecuciones casi todos- no hacían sino repetir el conocido esquema de la sucesión de planos generales. Los demás -la inmensa mayoría- estaban todavía sujetos a una escenificación de apariencia teatral, basada en cuadros discontinuos unidos entre sí por los recursos cuyo carácter codificador hemos reseñado.

En otro orden de cosas, los actores -normalmente espontáneos, aficionados o, como mucho, gentes de la escena en paro- representaban sus papeles con una mímica absolutamente convencional, recargando la gesticulación para suplir la falta de sonido o, según una de las normas por entonces habituales, amplificando hasta la exageración los movimientos si se encontraban al fondo del decorado. Muy lejos estaban de sospechar que la puesta en práctica de unos planteamientos estéticos y narrativos más específicamente cinematográficos iba a requerir de ellos en breve una forma de actuar mucho más especializada, en consonancia con la posibilidad, ya descubierta y en algunos casos aplicada, de aproximar la cámara a los personajes y de cambiar el punto de vista con respecto de la escena a tenor de las exigencias descriptivas o dramáticas.

El profundo cambio que se va a operar en todos estos aspectos se deberá, sin duda, a la labor de Griffith, verdadero revulsivo de la narrativa fílmica y de la estética cinema-

tográfica. Con él, el cine superará definitivamente la que podría ser considerada etapa primitiva para instalarse en plena madurez. No es de extrañar que en el ajustado estudio que Villegas López hace de su figura llegue a concluir:

"En el origen de todo lo que hoy es lenguaje cinematográfico y de todo lo que hoy es estilo del cine norteamericano está Griffith, que lo hace brotar bajo su mágica mano de genio" (1).

Las palabras de Manuel Villegas seguramente tienen horizontes más amplios que los que su conocida modestia se atreve a señalar. Ya el propio Eisenstein llegó a afirmar que para la cinematografía Griffith había sido *"el Dios padre: ha creado todo, ha inventado todo, no hay ningún cineasta en el mundo que no le deba algo" (2).*

Pero quizá estemos adelantando acontecimientos y, como no es aconsejable alterar las pautas que regulan el orden que debe presidir el desarrollo de la investigación, vamos a evitar en lo posible avances que de por sí corresponden al momento de las conclusiones introduciéndonos de inmediato en la descripción histórica que debe proporcionar los datos pertinentes y necesarios para proceder al preceptivo análisis.

4.1. Descripción histórica

La etapa que ahora comenzamos a describir tiene como fecha de inicio el 1908, año en el que Griffith estrena con "THE ADVENTURES OF DOLLY" su quehacer de realizador. La fecha final, en lo que a la narrativa se refiere, bien puede quedar fijada por "INTOLERANCIA", rodada en 1916, aunque la actividad cinematográfica del americano se prolongue hasta 1931 y de a luz títulos tan interesantes como "BROKEN BLOSSOMS" (1919), "WAY DOWN EAST" (1920) u "ORPHANS OF THE STORM" (1921). Entre esas fechas tienen lugar, a nuestro juicio, las aportaciones que van a marcar de forma decisiva el devenir de la representación fílmica.

Cuando Griffith se acerca al cine, en 1907, han pasado muchas cosas desde que los hermanos Lumière iniciaran las sesiones públicas del cinematógrafo. Las salas de exhibición se han ido estableciendo por doquier formando parte del paisaje familiar urbano. Concretamente, en los Estados Unidos, la fórmula ideada por Jesse L. Lasky de sustituir la venta de copias a los exhibidores por un alquiler ha hecho nacer los *Nickel Odeons* que, hacia 1909, serán más de diez mil diseminados por todo el país. El cine ha ido dejando atrás la barraca de feria y se ha independizado del *music-hall* para convertirse en el espectáculo preferido de las multitudes.

El motor que impulsa todo ese fenómeno no es otro que una industria cada vez más poderosa, capaz de producir miles de metros de película impresionada cada semana. En Francia, si nos olvidamos de la empecinada y siempre interesante labor artesanal de Méliès quien, agobiado por las deudas, cerrará su producción en 1913, los dos pilares de esa industria son Charles Pathé y Léon Gaumont, cuyas firmas dominan todos los mercados europeos y buena parte del americano. De hecho, las producciones de la Pathé superan en volumen por sí solas al conjunto de películas realizadas por entonces en los Estados Unidos.

A pesar de todo, precisamente en 1907 el cine francés ha de enfrentarse a una de las graves crisis que marcarán toda su historia. Esta vez se debe fundamentalmente a la falta de ideas argumentales renovadoras. Así diagnostica Román Gubern el fenómeno:

"Nada más ilustrativo que cotejar los catálogos de las casas de producción de la época para darse cuenta de la falta de imaginación, puerilidad y vulgaridad de los asuntos ofrecidos. Y no podía ser de otra manera; el cine era mediocre porque sus guionistas también lo eran. Escritores fracasados, oscuros periodis-

tas o actores retirados escribían, por retribuciones ínfimas, los argumentos de las películas. Y los productores tampoco exigían más, porque seguían la ley de la inercia de los primeros éxitos, sin darse cuenta de que ello les abocaba a un callejón sin salida" (3).

Al aburrimiento del público hay que añadir el combativo desprecio de los intelectuales hacia un espectáculo sólo digno de plebeyos para comprender la profundidad de una crisis que, paradójicamente, habrían de resolver unos banqueros, los hermanos Lafitte, fundando en 1908 la productora *Film d'Art* para poner el cine al servicio de los grandes temas y, también, de los mejores actores de la Comedia Francesa.

Mientras tanto, al otro lado del Atlántico, Griffith ha podido contemplar, desde la indiferencia cuando no el desprecio que los actores de teatro sienten por el cine -un rival peligroso para la escena-, cómo Edison ha desatado la guerra de las patentes contra sus directos competidores, los más importantes de los cuales son la Biograph y la Vitagraph, poderosas compañías que, además de oponerse a las pretensiones de Edison, rivalizaban entre sí mientras también hacían la vida imposible a los pequeños productores. Consecuencia feliz

de tal estado de cosas será la búsqueda de un lugar alejado y con cielos brillantes, seguro contra las inclemencias del tiempo y la implacable persecución de los grandes. Así nacería Hollywood donde pocos años después, superadas las hostilidades, habría de asentarse la gran industria del cine americano.

4.1.1. Condicionantes expresivos

En reiteradas ocasiones hemos venido haciendo alusión a las veladas, pero habituales normas que regían la puesta en escena a lo largo de las primeras etapas del cine. Normas que, como también hemos comentado, debían su aparición en buena medida a los condicionantes tecnológicos propios del momento sin olvidar, claro está, las imposiciones que trajo consigo el desglose del argumento en escenas o cuadros.

Cuando Griffith se incorpora al cine, la mayoría de las películas de un lado y otro del Atlántico se regían aún por los patrones expresivos y narrativos de la representación en cuadros. Ahí estaban, como excepción que confirmaba la regla, los filmes de Porter y de los ingleses de Brighton en los que, a pesar de todo, la representación dejaba traslucir

un rancio sabor teatral en aquellas escenas que se representaban en decorados.

Con todo, precisamente los técnicos de la Vitagraph se estaban mostrando receptivos a las novedades y a ellos debe el cine la consolidación de varios de los interesantes avances que en la etapa anterior hemos constatado. De hecho, sistematizaron la violación de alguna de las normas convencionales que presidían la puesta en escena cinematográfica por aquellos años.

La primera de ellas exigía que el principio y el final de cada escena estuviera marcado por la entrada y la salida de los personajes con lo que, por otro lado, se evitaban los problemas de raccord. De ahí se derivaba que, en lo que al tamaño se refiere, el plano general fuese en la práctica el único usado por los cineastas, a menos que se tratara de un truco óptico justificado por el uso de algún instrumento de ampliación visual o, sencillamente, como ocurre en ciertas obras de Méliès, por el deseo de causar la consabida sorpresa entre los espectadores.

Sólo en casos excepcionales ciertos pioneros, como Smith o el mismo Porter, se habían atrevido a romper el plano general con que se rodaba toda la escena para intercalar o añadir un plano más cercano de los personajes.

Los hombres de la Vitagraph harían de esta ruptura de la norma una virtud empleando sistemáticamente una posición de cámara más próxima a los actores cuyo resultado sería conocido en Europa con el significativo nombre de "plano americano", es decir, un tamaño de plano que presentaba a los personajes "sin piernas", pero que potenciaba ante el público la imagen de los actores abriendo el camino de lo que poco más adelante será uno de los grandes fundamentos económicos del cine: el *star system*.

Otra de las normas admitidas como habituales era la horizontalidad de la representación o, lo que es lo mismo, la frontalidad de los actores con respecto a la cámara. La puesta en escena se realizaba casi siempre en un plano perpendicular al eje óptico y sólo cuando la acción requería mayor espacio disponible -como en las persecuciones- los movimientos se efectuaban en diagonal, aprovechando la profundidad de campo que permitían los objetivos -siempre fijos- con que iban equipadas las cámaras de entonces.

La aplicación al argumento de los planteamientos técnicos propios del reportaje estaba pidiendo a gritos la superación de la horizontalidad y, como hemos tenido ocasión de comprobar, en algunas cintas de los pioneros se constata la aparición de verdaderos ensayos relacionados con el efecto visual de la profundidad. Sin ir más lejos, "ASALTO Y ROBO DE

UN TREN" contiene no pocos planos resueltos en perspectiva, con el tren o los actores acercándose y alejándose de la cámara en diagonal. Desde la primera cinta de los Lumière, las innumerables llegadas y salidas de trenes rodadas por los reporteros había dejado marcada, en algún sentido, la estética de este tipo de escenas.

Por último, para completar el panorama con el que se va a encontrar Griffith en lo que a la puesta en escena cinematográfica se refiere, hay que reiterar la gradación del gesto y del movimiento que se exige a los actores en proporción inversa a su proximidad a la cámara, gradación que se viene a sumar a la casi instintiva amplificación con la que se intenta suplir la carencia del elemento sonoro.

4.1.2. Condicionantes tecnológicos

Exactamente en 1907, cuando Griffith decide intentar la aventura del cine, la casa Zeiss lanzaba al mercado los objetivos "Tessar" cuyo diafragma o abertura era de f/3,5, bastante más luminosos por lo tanto que los empleados hasta ese momento. La consecuencia inmediata de su reducida distan-

cia focal era el aumento de la profundidad de campo, lo que facilitaba la composición más específica del cine, liberado técnicamente así de la representación en horizontal propia del teatro.

Con la ganancia en profundidad de campo el director cinematográfico podía colocar a sus personajes en distintos planos manteniéndolos nítidamente a foco, jugando con las perspectivas para conseguir la impresión tridimensional que escapa a las posibilidades de la pantalla. Además, podrá presentar simultáneamente distintos tamaños de los personajes sin verse obligado a cambiar de plano o punto de vista de la cámara.

Por estas mismas fechas se produce la primera gran renovación de los equipos de cámara. En 1908, por ejemplo, José Debrrie y su hijo Andrés lanzaron al mercado la conocida Parvo, con un alojamiento de 120 metros de película y un peso aproximado de 10 kilogramos. Al año siguiente la casa Eclair comenzaba también a producir cámaras que habían de tener una amplia aceptación en Europa y en los Estados Unidos de América. En Gran Bretaña, la firma James A. Sinclair, de vieja tradición en la venta y manufactura de equipos fotográficos, inició en 1910 la producción de su primera serie de cámaras cinematográficas que, introducidas en el mercado por Arthur Newman, serán conocidas como las "Newman Sinclair".

En términos generales, las nuevas cámaras, accionadas todavía por medio de manivela, ofrecían sin embargo unas mejoras técnicas apreciables para los profesionales del cine: resultaban menos pesadas, contaban con una óptica fija de mayor calidad -pasarán unos años, no muchos, antes de que aparezcan cámaras dotadas de torreta de objetivos- y, sobre todo, habían perfeccionado los mecanismos de arrastre hasta conseguir una fijación aceptable de la película a su paso por la ventanilla con lo que se reducía de forma notable el molesto parpadeo que solía acompañar a la proyección. Además, entre otras cosas, solían contar ya con obturador variable.

Pero lo más importante es que alrededor del equipo tomavistas se está generando una industria preocupada de dotar al cine de mejores medios técnicos. También una todavía inicial división del trabajo. En ese sentido merece la pena tomar nota de que Griffith se habría de mostrar particularmente sensible a los avances técnicos que posibilitaran su trabajo. Quizá dicha sensibilidad sea debida en parte al operador que habitualmente colaboraría en sus películas, Billy Bitzer, cuyas extraordinarias dotes en el campo de la iluminación cinematográfica describe con acierto Gubern en su "Historia del cine":

"Contó Griffith para sus películas con la

valiosa colaboración del operador Billy Bitzer, pionero en el uso de la luz artificial, que con recursos extraordinariamente rudimentarios obtuvo resultados óptimos. Utilizó por vez primera la iluminación dramática y de contrastes en 'EDGAR ALLAN POE' (1909), el contraluz y la iluminación lateral en 'EL REMEDIO' ('A drunkard's reformation', 1909), el desenfoque como efecto artístico en 'WHEN PIPPA PASSES' (1909) y combinó por vez primera la luz natural con la artificial en 'THE POLITICIAN'S LOVE STORY' (1909). En los estudios se denominaba al estilo de Bitzer 'iluminación a lo Rembrandt', por su uso del claroscuro y del contraluz. Fue Bitzer también quien primero emplazó un proyector tras una ventana, para simular el efecto de luz solar" (4).

Tampoco hay que olvidar que el realizador americano mantuvo siempre viva una sana curiosidad por mantenerse al día de los numerosos avances técnicos que se iban produciendo por aquellos años. Y, en efecto, cuando tuvo que enfrentarse a las grandes producciones de su carrera, demuestra que sin lugar a dudas se había sentido tocado por la dimensión espectacular hacia la que se había lanzado una parte -quizá no la mejor-

del cine italiano. No sabemos si habría visto "LA CADUTA DI ROMA" (1905), primera gran producción que evocaba los fastos del Imperio o alguna de las películas que explotaron la brecha comercial abierta por aquel ampuloso intento, desde "GERUSALEMME LIBERATA" (1911) a "QUO VADIS?" y "MARCANTONIO E CLEOPATRA", ambas de 1912, rodadas todas por el pintor y cartelista romano Enrico Guazzoni.

En 1913, Piero Fosco, apodado Pastrone, con la colaboración del poeta D'Annunzio en el guión, había realizado en esa línea monumental "CABIRIA", filme de más de un millón de liras de presupuesto que pretendía ofrecer una visión histórica del siglo III anterior a Cristo.

Se sabe que Griffith tuvo en sus manos una copia de "CABIRIA" cuando estaba preparando su última película en la Biograph y que estudió la producción italiana con detenimiento. Al margen del planteamiento espectacular, no debieron pasar inadvertidos al realizador americano ciertas novedades técnicas, sobre todo los *travellings*, perfeccionados mediante un *carrello* o plataforma con ruedas sobre el que iba instalada la cámara al realizar los movimientos. El invento se debía al operador de la película, un aragonés formado en la escuela de los Lumière que había dado al cine otro hallazgo técnico notable: el procedimiento de rodaje fotograma a fotograma, de feliz aplicación cómica en "EL HOTEL ELÉCTRICO" (1905), pero

con un futuro de proyección incalculable en el cine científico de todos los tiempos. Segundo de Chomón también desplegaba en "CABIRIA" un alarde de grandes pantallas reflectoras que debieron de impresionar al cineasta americano.

Como dato de interés relacionado con lo expuesto hay que recordar la colocación de la cámara en un globo cautivo para abarcar desde la altura todo el decorado y conseguir unos trávellings espectaculares durante el rodaje de "INTOLERANCIA" y, al hilo de este dato, la libertad que muestra el director americano en la selección de los puntos de vista y de los ángulos dando al discurso fílmico las posibilidades expresivas y connotativas que la posición de la cámara siempre a la altura de los ojos de los personajes -la altura "normal", como decimos en la profesión- le venía negando.

4.1.3. Condicionantes económicos

Por su estructura industrial, el cine ha contado siempre con unos mediadores interesados: los productores. Hasta los que se han mostrado más respetuosos por la calidad artística o los valores comunicativos de una obra, no han

podido concebir prioritariamente el medio cinematográfico sino como un producto comercial del que cabe esperar un adecuado margen de beneficios. Este es un principio vital para la supervivencia de un medio de expresión que, por su propia infraestructura, exige la presencia de capital inversor para seguir existiendo. Para bien o para mal, los factores económicos han sido por lo tanto uno de los condicionantes de la narrativa fílmica casi desde los comienzos del cinematógrafo.

No podemos, pues, sino constatar la necesidad de la presencia del productor en la gestación de la obra cinematográfica. Y tampoco podemos culparle de que su preocupación principal sea la obtención de un producto que permita y, si es posible, hasta favorezca la continuidad industrial requerida y deseada por todos. Consecuencia de ello es la mediación que el productor ejerce para asegurar, como mínimo, la recuperación del capital invertido. Preocupación que se traduce inmediatamente en una casi petición de principio: el camino más seguro es el ya conocido.

El productor se convierte, voluntaria o involuntariamente, en defensor de esquemas, fórmulas y tipos de argumento que hayan demostrado ya su seguro rendimiento económico. Casi por definición, pues, el productor es conservador y este hecho contribuye a que se den en su figura dos factores de signo contradictorio: en sentido positivo, el

productor intenta asegurar la supervivencia y continuidad de la industria, sin cuya base el cine no podría existir; en sentido negativo, influye de manera determinante en la fijación y sostenimiento de los códigos y estructuras narrativas impidiendo por instinto la aparición y el ensayo de nuevas fórmulas, sobre todo si éstas comportan algún margen de riesgo.

No son de extrañar, cuando se trata de innovaciones -sobre todo en el terreno de la narrativa- las frecuentes desavenencias entre directores y productores. Casi desde el principio de su carrera, fruto de la división del trabajo que hemos apuntado, Griffith reivindica una independencia artística que debió de poner en guardia a los directivos de la Biograph. Ya en 1908, durante el rodaje de "AFTER MANY YEARS" surgió el primer roce del que tengamos constancia motivado por la forma de representar en imágenes el pensamiento de la protagonista que evoca al marido ausente. Griffith había intentado una solución novedosa -de plena actualidad todavía hoy- al intercalar un plano del marido abandonado en una isla desierta entre los de la mujer que piensa en él. A los responsables de la Biograph les pareció poco menos que una locura incomprensible la dislocación espacial que aquel salto provocaba. Según cuenta Román Gubern, " *Griffith respondió diciendo que si Dickens había utilizado este procedimiento narrativo, él también podía hacerlo, porque la literatura y*

el cine tienen elementos narrativos comunes" (5).

Las con frecuencia difíciles relaciones con el productor han motivado que, en ocasiones, no pocos creadores se hayan visto obligados a afrontar con todas sus consecuencias la producción de su propia obra para romper ese círculo vicioso. Griffith es un caso paradigmático a este respecto: abandonaría la Biograph para intentar sin cortapisas la difícil aventura de llevar adelante las películas más importantes de su carrera cubriendo en solitario las funciones de realizador y productor. Los resultados son de sobra conocidos: mientras con "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" logró unos beneficios espectaculares gracias, entre otras cosas, a la valentía y originalidad de su lenguaje, con su otro gran filme, "INTOLERANCIA", cosechó un fracaso económico de tal envergadura que, se afirma, estuvo pagando la factura el resto de su vida.

Si continuáramos el camino abierto por estas últimas consideraciones, podríamos seguir investigando los avatares económicos que rodean al que en realidad ha reivindicado para sí y ha llegado a ser el primer director en la historia del cine, pero ello nos alejaría demasiado de los objetivos previstos en nuestro trabajo. Es hora, pues, de poner punto final al tema de los condicionantes que rodean -positiva o negativamente- las conquistas de la narrativa fílmica en el caso de Griffith para centrar la atención en su figura y,

sobre todo, en lo más interesante de su dilatada obra. En primer lugar, vamos a intentar conocer las circunstancias que determinan sus primeros contactos con el cine así como los rasgos personales y culturales que le definen para, después, describir en orden cronológico sus numerosas aportaciones.

4.1.4. Los comienzos de Griffith

En 1907, superando quizá no pocas reticencias, había decidido el modesto actor y mejor escritor conocido bajo el nombre artístico de Lawrence Griffith intentar fortuna en aquel medio tan denostado por las gentes del teatro presentando un breve argumento sobre la Tosca de Sardou al por entonces director general y principal realizador de la firma Edison, el famoso Porter.

No quiso este apreciar el argumento que Griffith le ofrecía, pero supo convencerle para que aceptara un papel en la película que en aquel momento tenía entre manos, "RESCUED FROM AN EAGLE'S NEST" ("El nido del águila"). Se trataba de luchar en lo alto de una montaña de cartón contra un águila disecada para rescatar al niño (un muñeco de trapo) que esta

había raptado.

Llegaba Griffith al cine con un bagaje cultural notablemente superior al de la mayoría de los pioneros del nuevo medio de expresión. Bien es cierto que cuando él nació, en 1875, en un lugar de Kentucky, la familia vivía en la pobreza, arruinada por la guerra de Secesión en la que el padre había tomado parte como coronel de las tropas del Sur. Pero, a pesar de esas circunstancias, se mantenía en casa un ambiente cultural de directa raigambre irlandesa teñido de resonancias victorianas. Griffith recita a Tennyson y Browning, conoce perfectamente la obra de Dickens y, por supuesto, al gran representante de la época isabelina, Shakespeare. Si añadimos a todo ello sus años de experiencia teatral como actor de varias compañías, los cuentos y poesías publicados en revistas de gran tirada y la comedia "A FOOL AND A GIRL", estrenada en Washington, tendremos completo el perfil del hombre que, según Manuel Villegas López:

"...supo conjurar sobre sí todas las fuerzas dispersas que en aquel momento podían construir el cinema y su lenguaje artístico. Como Gance, era un creador del pasado y un realizador del futuro. Griffith resume en su persona

el camino mismo del cine. Por eso es tan vasto, múltiple, indefinido, lleno de influencias y destellando influjos en todas direcciones. Griffith es la formación del cinema" (6).

Terminado el rodaje bajo las órdenes de Porter, Griffith presentó el argumento que aquel había rechazado a la Biograph. Tras unos meses en los que vende a esta productora varias historias originales, a quince dólares cada una, e interviene como actor en algunos filmes -a veces junto con su mujer, la actriz Linda Arvidson Johnson- por cinco dólares diarios, realiza en junio de 1908 su primera película, "THE ADVENTURES OF DOLLY" ("Las aventuras de Dolly"), un modesto melodrama de 220 metros que, como era habitual, remedaba una cinta de cierto éxito popular rodada en Inglaterra por Cecil Hepworth bajo el título de "RESCATADA POR ROBERT".

Quizá tenga toda la razón Villegas López cuando afirma que Griffith parte del melodrama y es un autor de melodramas: "*Como el cine mismo -dice-, brota del melodrama teatral y del folletín por entregas" (7).*

Pero no hay que considerar como algo casual esta coincidencia en un momento en que buena parte de la producción

cinematográfica -y no sólo la americana- parece haber encontrado un buen filón en este género de claras señas de identidad teatral. Creado en la primera mitad del siglo XIX por Gilbert de Pixérécourt, el melodrama representaba la libertad escénica frente a la rigidez clasicista del teatro burgués y estaba desde su concepción dirigido a un público netamente popular. Su éxito había ido *in crescendo* a lo largo del siglo, hasta el punto de que en los albores del nuestro constituía en Norteamérica el espectáculo por excelencia, adornado con toda la parafernalia de la técnica teatral. La sencillez temática del melodrama, la tipología invariable de sus personajes y el guiño constante a la emotividad más superficial lo emparentaban inevitablemente con las novelas por entregas que, también en el XIX, habían convertido a Dickens en el autor preferido de las clases populares.

Con la ventaja que da la perspectiva desde la distancia, bien podemos prever un acercamiento del cine a los modelos propuestos por el melodrama y la novela por entregas o su inmediato derivado, el folletín. Pero lo que para muchos fue una cómoda fórmula de éxito momentáneo, para Griffith significaría un género en el que olfateó la posibilidad de anclajes profundos, basados en la búsqueda de un lenguaje renovador, de una narrativa con vocación de futuro.

"LAS AVENTURAS DE DOLLY" narra el rapto de una niña

llevado a cabo por unos gitanos. La esconden en un tonel atado al último carro de la caravana. El tonel se desprende y rueda por una cuesta hasta caer a un río. La corriente lo arrastra hasta precipitarlo por una cascada. Finalmente, un pescador recoge a la niña, milagrosamente viva, y se la entrega a sus padres.

El argumento es, sin duda, folletinesco, pero ya en su realización Griffith da una primera muestra de curiosidad profesional al plantear una representación del pasado, esto es, una escena con referente temporal anterior al de la acción principal. Ya vimos cómo Zecca había utilizado y resuelto este recurso dramático en 1901 para su película "HISTORIA DE UN CRIMEN": la evocación, presentada en forma de sueño, se basaba en el truco fotográfico de la sobreimpresión, mediante una reserva previa de la zona de película donde iba a aparecer la segunda imagen.

Al no haber logrado noticias concretas sobre la fórmula adoptada por Griffith para ofrecer simultáneamente en la pantalla la escena presente y la evocada en su primera película, queremos suponer que seguiría la solución inventada por Zecca, sin duda conocida por los realizadores más atentos a las evoluciones técnicas del medio. Desde luego, si hubiese optado por un recurso más novedoso para conjugar narrativamente el presente y el pasado en la representación fílmica, como

sucedirá en ese mismo año al rodar "AFTER MANY YEARS", no habrían dejado de registrar tal hecho algunos de los autores especializados en el estudio de su obra. Una obra en la que, por cierto, no siempre habrá que esperar hallazgos cuya paternidad pueda atribuírsele, pero no cabe duda de que, recogidos y utilizados por él, dichos hallazgos suelen aparecer enriquecidos y puestos definitivamente al servicio de una narrativa que en un corto período de tiempo -alrededor de ocho años si lo consideramos finalizado con "INTOLERANCIA"- alcanza un alto grado de madurez.

Aunque no podamos estar de acuerdo, precisamente, en los límites temporales que asignaba Jean Mitry a ese rápido período de maduración de la narrativa fílmica, sí hay que reconocer al gran teórico francés la capacidad de valorar con acierto lo que el trabajo de Griffith significó para el cine cuando afirmaba:

"Hablar de las innovaciones de Griffith en materia de cine sería hacer la historia de cuatro o cinco años de producción y pasar revista, al menos, a una buena treintena de films. Si bien no fue el inventor del montaje ni de ciertos procedimientos de que se sirvió, fue al menos el primero en haber sabido orga-

nizarlos convirtiéndolos en un medio de expresión (...) Recordemos solamente que la sintaxis fundamental del lenguaje filmico fue casi totalmente elaborada por él y que el ritmo visual es consecuencia de sus búsquedas y de sus intuiciones geniales" (8).

Vamos, pues, a iniciar ese anunciado y, creo yo, necesario recorrido especificando en cada caso lo más significativo en cuanto a lo que de novedoso para la narrativa fílmica tienen sus aportaciones. Y habrá que empezar, precisamente, por la feliz manera de conjugar dos imágenes aparentemente dispares para ofrecerlas mediante el montaje como referente visual de un contenido de conciencia. Nos referimos, claro está, a "AFTER MANY YEARS", una adaptación de la obra del poeta británico Alfred Tennyson titulada "Enoch Arden" que había sido publicada por primera vez en 1864.

4.1.5. La representación de los contenidos de conciencia

Entre los 47 filmes que le toca rodar a Griffith durante el segundo semestre de 1908 cumpliendo el contrato suscrito con la Biograph, a un promedio de dos películas de entre 150 y 250 metros por semana y con un sueldo, también semanal, de 50 dólares, destaca "AFTER MANY YEARS" ("Después de muchos años"), porque en ella vuelve a plantearse el realizador americano un problema semejante al del primer guión que tuvo entre manos: representar en la pantalla la imagen correspondiente al contenido de conciencia de uno de los personajes. No se trata en este caso de una ensoñación o de un recuerdo, sino de un pensamiento: la mujer piensa al marido ausente, abandonado en una isla desierta.

Podía haberse conformado Griffith con la solución utilizada en "LAS AVENTURAS DE DOLLY", perfectamente aceptada y comprendida por el público. Pero decide dar un paso más valiente -por no decir un salto de gigante- y exprimir las virtualidades expresivas del montaje alternado insertando la imagen del ausente entre las de la mujer que en ese momento lo evoca. Crea así Griffith un recurso narrativo absolutamente nuevo y, bien podríamos decir, de rabiosa actualidad, aunque para ello -y no conviene olvidar que acababa de tomar tierra

en la profesión- tuviera que aceptar el riesgo de enfrentarse a los productores.

Para quien no haya tenido ocasión de visionar la película de Griffith, merece la pena recordar la descripción que ofrece Lewis Jacobs para recabar una orientación fidedigna y precisa sobre el modo en que Griffith resuelve el problema narrativo que la representación del pensamiento le había planteado. Dice así Jacobs:

"El primer plano sólo se había utilizado una vez en América y precisamente en 'ASALTO Y ROBO DE UN TREN', de Porter, donde, sin embargo, tenía una función más espectacular que expresiva (el forajido que disparaba en dirección al público). En "ENOCH ARDEN", por el contrario, se incluía como natural complemento del plano general y del plano de conjunto. Griffith, en la escena de Annie Lee preocupada esperando a su marido, se superó a sí mismo tomando un amplio primer plano del rostro del personaje. En la Biograph la impresión fue vivísima: '¿Fotografiar sólo la cabeza? Pero, ¿qué va a decir la gente? Está contra todas las normas del cine'. Estos fueron los prime-

ros comentarios, pero Griffith no tenía tiempo para discutir; reservaba otra sorpresa: después del primer plano de Annie insertó una imagen referida al objeto de sus pensamientos, su marido abandonado en una isla desierta" (9).

Tenemos, pues, en "AFTER MANY YEARS" un claro ejemplo de solución narrativa a la hora de representar los contenidos de conciencia, ya se trate del *flash-back* o, como decimos en castellano, salto atrás o recuerdo, del *flash-forward* (anticipación), del sueño o, sencillamente, del pensamiento. Solución que se irá imponiendo como norma a partir de este filme de Griffith donde, como hemos dicho ya, prescinde del truco fotográfico de la reserva para intentar una fórmula mucho más directa y, al propio tiempo, cinematográfica. Mediante la simple yuxtaposición de un plano cercano del personaje pensante y otro del objeto pensado consigue el espectador asociar los dos referentes y extraer el pretendido significado de este recurso narrativo novedoso y en aquel momento original con el que se representa un objeto del pensamiento.

Años después, en "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" y en "INTOLERANCIA", por no citar sino dos de sus filmes más

logrados, Griffith seguirá usando la fórmula descrita alternándola en muchas ocasiones con el intercalado del fundido como recurso de codificación entre los planos del personaje que recuerda y el del recordado.

En cierta manera -y aun sabiendo que Christian Metz no compartiría por completo la conclusión-, cabría citar aquí las palabras de André Bazin cuando afirma: *"El 'sentido' no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador"* (10).

4.1.6. La fragmentación del espacio escénico

Todavía sin salirnos de 1908, podemos encontrar en otra película de Griffith titulada "FOR LOVE OF GOLD" ("Por el amor del oro") -según los catálogos cronológicamente anterior a "AFTER MANY YEARS"- un primer intento de fragmentación del espacio escénico o, lo que viene a ser algo equivalente, un claro uso del plano como unidad narrativa asociada a un concepto analítico del espacio fílmico. Además, como habrá de ser siempre norma en la obra de Griffith -y como tal será aceptada y respetada a partir de entonces-, dicha

fragmentación no aparece como algo gratuito, fruto del capricho del realizador, sino como una exigencia narrativa impuesta por la propia acción. Son las necesidades expresivas, tanto de carácter descriptivo como dramático, las que justifican ya en este filme del realizador americano la parcelación del espacio.

La escena en la que aparece el cambio de punto de vista de la cámara corresponde al momento en que los dos bandidos, llegada la hora del reparto del botín, se envenenan mutuamente. Convenía separar la visión de cada uno de los personajes para, ampliando la escala del plano, contemplar con detalle los efectos que el plan asesino causa en ellos. Así lo hizo Griffith filmando el momento crucial en planos tres cuartos o, como dirían en Europa, en plano americano.

Con esta decisión de Griffith se afianza en la narrativa fílmica lo que ya anticipara George Albert Smith, es decir, el uso del plano como unidad interdependiente, no como truco o como efecto espectacular al modo de Porter o del propio Méliès, sino integrado perfectamente en el discurso fílmico y portador de connotaciones dramáticas y descriptivas que justifican su presencia.

Por otro lado - abundando en consideraciones hechas al tratar del hallazgo del plano y el contraplano-, el

desglose de la escena en una serie de puntos de vista distintos que, mediante el montaje, habrán de formar la cadena narrativa, se está planteando -por reducción- el caso más simple de acciones simultáneas. Mientras la cámara "se fija" en una parte de la acción que ocurre en el escenario, no se interrumpe el devenir de la unidad temporal que la propia escena, como totalidad, comporta. Dicho de otra manera, mientras en la escena de "FOR LOVE OF GOLD" que estamos comentando la cámara nos muestra a uno de los asesinos en el momento en que, ignaro de la trampa que le tiende el destino, ingiere el alimento empozoñado, su compañero -aunque no lo veamos- está sufriendo el mismo castigo, como podremos constatar cuando le llegue el turno de asomarse a la pantalla.

4.1.7. El ritmo dramático

Otro de los hallazgos de Griffith quien, como en muchas ocasiones más, pone a punto soluciones narrativas ensayadas por sus predecesores tiene que ver directamente con las llamadas acciones simultáneas. Nacido en los filmes de Brighton y, como hemos visto, perfeccionado por Edwin Stratton Porter, el modelo de las acciones simultáneas es aplicado por

el director americano en la película de 1909 "THE LONELY VILLA" -titulada entre nosotros "El teléfono"- para conseguir un ritmo dramático hasta entonces desconocido. Su argumento bien nos puede servir como ejemplo de la utilización del montaje en su concepto más amplio para lograr mediante las acciones simultáneas una progresión emocional apenas esbozada en el cine hasta ahora.

En una frenética lucha contra el reloj, un hombre, advertido por una llamada telefónica, corre hacia su casa para salvar a su familia acosada por unos bandidos. Para llegar cuanto antes, el hombre emplea todos los medios a su alcance, desde el caballo hasta el ferrocarril. En el último momento, el protagonista llegará a tiempo de librar a su mujer y a sus hijas de la terrible amenaza.

Griffith potencia la tensión dramática prolongando la situación y haciendo alternar las imágenes en las que se ve a la familia acosada con las del hombre corriendo, pero a intervalos cada vez más cortos, de forma que el ritmo externo producido por la longitud decreciente de los planos viene a sumarse al ritmo interno, progresivamente acelerado, de la narración. El resultado es la creación de una de las normas indiscutidas del suspense en la narrativa fílmica. Suspense que se ha hecho posible, precisamente, por la utilización de un modelo de narración basado en la concatenación causal y en

un parámetro temporal único por el que discurren -en este caso- dos acciones alternantes en la pantalla.

El clímax que alcanza mediante esta fórmula en "THE LONELY VILLA" inaugura lo que será universalmente conocido por el "Griffith last minute rescue" o "salvación en el último momento" que, desde entonces, ha estado siempre incorporado al patrimonio del discurso fílmico.

4.1.8. La descripción

Las acciones simultáneas y la aceleración gradual mediante el montaje alternado no habrán de ser los únicos recursos narrativos utilizados por el realizador americano para lograr el ritmo dramático.

En el invierno de 1910 marcha a California e instala un improvisado estudio en los suburbios de Los Angeles para rodar una película sobre la antigua misión española de San Gabriel. "THE TREAD OF DESTINY" ("El hilo del destino"), interpretada por quien habría de ser, casi enseguida, el primero de los grandes mitos del cine, Mary Pickford, señala

un planteamiento nuevo del ritmo dramático conseguido no tanto por la acción en sí sino por la atmósfera en la que dicha acción se inserta y de la que parece surgir. La descripción en este caso se impone al drama, lo tamiza y connota recurriendo a la fragmentación del espacio escénico para resaltar precisamente lo que en una visión global de la escena hubiera quedado casi seguramente condenado a pasar desapercibido: el detalle no directamente ligado a la acción.

En su inapreciable trabajo sobre el cine americano, Lewis Jacobs nos lo cuenta así:

"Griffith trató de crear un ambiente lo más 'misionero' posible. Para ello reunió una serie de detalles de la misión: las paredes horadadas por el tiempo, la decoración interior, las escalinatas, el coro, el cementerio. Todos los planos no surgían estrictamente de la trama, sino que, a través de un inteligente montaje, creaban una atmósfera enormemente sugestiva, contribuyendo a la acción dramática propiamente tal. Era la primera vez que un director rodaba tantos planos para una sola escena; hasta entonces, todo lo que no captara una fase importante de la acción se consideraba inútil, incluso perjudicial 'despilfarro de

metros' que entorpecía la continuidad del relato. Griffith añadió un nuevo mérito a su ya nutrida lista: la valoración de los detalles, no sólo en su escueta funcionalidad respecto a la acción dramática, sino como elementos básicos en la construcción de una escena" (11).

Como es fácil deducir de las palabras de Jacobs, en "EL HILO DEL DESTINO" está ensayando Griffith lo que podríamos denominar una estética narrativa que lucha contra corriente en la dinámica que por aquel entonces está viviendo el cine y en particular el norteamericano, cada vez más propenso -tras el éxito de "ASALTO Y ROBO DE UN TREN"- a encorsetar la narración en la fórmula del montaje alternado al que se va añadiendo la aceleración dramática inventada por el propio Griffith quien, con esta película, reivindica un ritmo más acorde al tema que, en este caso, lo que fundamentalmente plantea es el drama interior de los personajes.

Permítaseme por una vez dar un salto hacia adelante en el tiempo para completar el panorama con un ejemplo de acciones secundarias que asumen casi el valor sintagmático de la descripción y ayudan a entender cómo el realizador americano pone al servicio del tema los medios narrativos a su

alcance. Nos estamos refiriendo a "LA CONCIENCIA VENGADORA", de 1914, filme cuyo tema se inspira en un relato de Edgar A. Poe, pero planificado utilizando los recursos literarios habituales en Dickens que Griffith trasplanta al terreno de la expresión propia del cine. Así, ensaya una aproximación visual al estado de ánimo de uno de los personajes ofreciendo en repetición primeros planos de un lápiz que golpea una mesa y de un pie que repica contra el suelo. Detalles, una vez más, que connotan la acción principal al intentar traducir en imágenes el ritmo de los latidos de un corazón alterado por las emociones.

Por otro lado, es habitual en los filmes de Griffith una cierta reiteración de planos generales que, además de servir para situar la acción, pueden cumplir una función conectiva entre distintas unidades de acción -de ello trataremos a lo largo del análisis- y, al propio tiempo, incidir en el desarrollo del ritmo dramático.

4.1.9. La definitiva superación del esquema teatral en la puesta en escena

En 1911, con "THE LONEDALE OPERATOR" ("Salvada por

telégrafo"), Griffith pergeña ya un estilo a punto de madurar en el que aparecen consolidados buena parte de sus planteamientos narrativos. El ritmo creciente del montaje alternado se adecua a la perfección a la trama argumental: una telegrafista sufre un secuestro, pero consigue hacer llegar un mensaje de socorro a su padre y a su novio quienes inmediatamente acudirán a salvarla del peligro.

Sin embargo, no es la eficacia emocional del "last minute rescue" lo que nos incita a recordar ahora dicha cinta sino la ruptura sistemática del esquema teatral al desplazar casi constantemente el punto de vista de la cámara dentro de la misma escena, subdividiendo la misma en planos de diferente valor dramático y descriptivo, cada uno de los cuales aporta mediante el orden del montaje su "quantum" de significación al conjunto. Y aunque no queramos decir que con este filme Griffith abandona para siempre la representación de la escena desde un solo punto de vista, sí nos atrevemos a dar toda la razón a Román Gubern cuando afirma:

"En el terreno de la técnica narrativa, de la invención visual, Griffith está introduciendo una auténtica revolución expresiva, con los desplazamientos del punto de vista de la cámara en el interior de una misma escena,

para guiar el ojo y la atención del espectador, con el uso dramático del primer plano, las acciones paralelas y, en suma, los saltos en el espacio y en el tiempo a través del montaje. Griffith es, como Cézanne, el primitivo de un arte nuevo" (12).

Por todos es reconocido que la madurez de los planteamientos narrativos que Griffith va elaborando por estos años llega a su punto de esplendor con las dos grandes películas que cierran este intenso ciclo de actividad productiva y creadora: "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" e "INTOLERANCIA".

Dando un pequeño rodeo introductorio, vamos a intentar centrarnos en el punto de llegada que para la narrativa fílmica significa la primera de las películas citadas, ciñéndonos en un principio, como es lógico, al tema que estamos analizando en este apartado.

Casi cuatrocientos cincuenta títulos lleva rodados Griffith cuando, en octubre de 1913, deja la Biograph para incorporarse al grupo, cada vez más numeroso, de los productores independientes. Desde 1910 ha venido ejerciendo las funciones de director general de los estudios, cargo que le

faculta y obliga a supervisar las primeras producciones de Marck Sennett, Thomas H. Ince y otros ilustres debutantes. Mientras tanto, de los 250 metros que, como límite máximo, medían las películas de sus primeros años, se ha pasado a trabajar, a partir de 1911, sobre historias que oscilan entre un cuarto y media hora de duración, de 300 a 600 metros aproximadamente.

Quizá el presumible esfuerzo que hubo de hacer Griffith para convencer a los siempre renuentes directivos de la Biograph de que había llegado la hora de saltar la barrera de los tres rollos para intentar, siguiendo el modelo que venía de Italia, la aventura de la superproducción acabó con su paciencia. Pudo ser también que no se resignara al papel de supervisor de las producciones de la firma que, por lo visto, le tenían preparado para alejarle de la realización. Lo cierto es que tras el rodaje de "JUDITH OF BETHULIA" (1913), primera película de cuatro rollos que se rueda en América, con un presupuesto de 32.000 dólares, abandona la Compañía.

Seguramente acierta Villegas López cuando esboza las difíciles relaciones del director con la productora:

"La inmensa, compleja, inacabable labor de

descubrimientos e innovaciones que Griffith realiza en estos años de la Biograph tropieza con la sistemática oposición de los propietarios y directivos de la productora, alarmados y desconcertados continuamente. Son los años de la guerra de las patentes, entre la Motion Picture Patent Company, el trust del cine, contra los independientes que surgían por todas partes. El trust representaba exactamente el conservadurismo cinematográfico, el industrialismo monopolista seguro de sus posiciones y de su fuerza; se obstinaban en films de quince minutos cuando en Europa se hacían hasta de dos horas" (13)

Acompañado por Bitzer y buena parte del equipo técnico y artístico, incluidos los actores, Griffith abandona la Biograph para, con la empresa independiente Epoch Producing Corporation, lanzarse a la aventura de la superproducción. En 1915 realiza "THE BIRTH OF A NATION" ("El nacimiento de una nación").

Once semanas de rodaje y 110.000 dólares de costo de producción indican un esfuerzo laboral y un riesgo económico de gran envergadura. El éxito, al que no fueron

ajenos el escándalo y la controversia (de hecho se trata del primer gran éxito económico y del primer gran escándalo de la historia del cine), podría ser considerado desde nuestro punto de vista un claro exponente de la eficacia comunicativa que el discurso fílmico ha llegado a alcanzar de la mano de Griffith. Estamos a muchos años de distancia -y no precisamente en el tiempo- de los planteamientos expresivos de Méliès (que ha seguido hasta 1912 organizando el relato por el primitivo sistema de cuadros), pero muy lejos también ya de los pioneros de Brighton. Porter es, quizá, el único que podría mantenerse en pie tras la renovadora irrupción de Griffith en el panorama de la representación en imágenes.

En 1963, aún seguía estando a la cabeza de la recaudación de todos los tiempos "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN", con 50 millones de dólares. Claro que, por si el matiz resultara significativo, conviene añadir que la segunda en la lista era "LO QUE EL VIENTO SE LLEVÓ" (1939), de parecidos -aunque atenuados-supuestos racistas.

Pero vamos a dejar a un lado las consideraciones ideológicas (de todos es sabido que Griffith era, para bien o para mal, un hombre del Sur con cicatrices todavía recientes de la guerra) y volvamos a lo que aquí nos interesa. Y es que este filme compendia con claridad meridiana todas las adquisiciones de una narrativa capaz de establecer una comunicación

suficiente y adecuada entre el creador y el espectador. Y uno de los resortes más importantes para lograr la necesaria eficacia del discurso fílmico es, sin duda, la definitiva independencia de la puesta en escena de los esquemas teatrales que habían anquilosado la representación.

Quizá más que de ruptura se podría hablar de superación desde el horizonte de la madurez. De hecho, como ya hemos afirmado, no necesita Griffith abandonar el punto de vista fijo y en plano general de la escena como algo en desuso. Recurrirá a ese esquema de representación cuando, a su juicio, las exigencias narrativas lo requieran, como ocurre en las primeras escenas de la película que estamos describiendo. Pero sabrá hacerlo congeniar, es decir, articularlo desde la trama con la ubicuidad en el seno de la escena que, en "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN", aparece como un planteamiento narrativo perfectamente maduro. Planos generales y planos próximos se combinan a la hora de representar el espacio de la acción en ese filme, pero cuando la complejidad de los hechos lo exige, la cámara demuestra haber perdido además toda torpeza para resumir en una sola toma una serie de planos espaciales distintos, mas íntimamente entrelazados por la narración. En este sentido, la apertura de la batalla de Petersburg resulta antológica: sobre un promontorio, una mujer asustada estrecha entre los brazos a sus pequeños. La cámara inicia una panorámica hacia la derecha para descubrir un

amplio valle por el que marcha una columna militar. Al fondo, unas casas incendiadas.

Una feliz oposición dramática junto a una perfecta progresión narrativa componen el resultado del movimiento descriptivo de la cámara en el que -como hemos dicho- se condensan toda una serie de planos antes de entrar en combinación con los que siguen en el orden del montaje y que van anteceditos de un letrero que explica lo que está ocurriendo: gran plano general de soldados y civiles huyendo de la guerra; plano general de gente que se agita despavorida y en desorden; letrero que anuncia la muerte del segundo hijo de los Cameron; plano americano de un soldado que transporta en la huida al moribundo y lo deposita en el suelo; plano medio de ambos: muere el herido; plano general del desconcierto de los que huyen acosados por la lucha; letrero que explica que son los últimos días de la Confederación y que en el frente de Petersburg el maíz seco es el único alimento de las tropas; plano general de la trinchera donde reparten maíz; plano detalle de las manos de un soldado recibiendo los granos; plano general en el que sigue el reparto; gran plano general de la trinchera mientras los soldados reciben el escaso alimento.

A la vista de esta planificación bien se puede afirmar que Griffith ha comprendido perfectamente que la

cámara tiene la potestad de ejercer la ubicuidad, de convertirse en testigo presencial, pero nunca en un testigo pasivo sino activo, no reproductor sino creador y ordenador de los acontecimientos. El orden de los hechos mostrados en la pantalla va a dar lugar a la elicitación de unos significados pretendidos. Y todo ello es fruto de una narrativa que ha llegado a su punto de madurez.

4.1.10. La multiplicidad de las acciones simultáneas

Quizá convenga recordar que, al igual que sucede con otros recursos narrativos, tampoco lo que en este trabajo hemos denominado "acciones simultáneas", posibilitadas mediante el montaje alternado, son una invención de Griffith, por otro lado indiscutido "padre del lenguaje cinematográfico". Como hemos tenido ocasión de constatar, ya Williamson ofrecía un primer apunte de acciones simultáneas en "ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION" (1900), apunte que habría de ser perfeccionado por el americano Porter en su "THE GREAT TRAIN ROBBERY"(1903). Griffith hubo de conocer, sin duda, este último filme en los años anteriores a su debut cinematográfico.

Lo que sí es de justicia reconocer, una vez más, a nuestro personaje es su enorme capacidad para explorar hasta las últimas consecuencias expresivas lo que aquellos pioneros habían descubierto y su madura inserción en una narrativa que se va a demostrar en buena parte válida hasta nuestros días.

Recoge, pues, Griffith la articulación espaciotemporal que presentan las acciones simultáneas, pero en vez de repetir sin más el modelo, como venían haciendo otros realizadores de su tiempo, lo convierte en algo todavía más complejo al hacer discurrir no dos sino varias acciones sobre un parámetro temporal narrativo único.

Para ilustrar lo que acabamos de afirmar, merece la pena dedicar unos instantes a la lectura de un fragmento del episodio moderno de "INTOLERANCIA". Su desglose, extraído de una copia de la película, es como sigue:

1. LETRERO (sobre fondo negro):

"El éxodo trae un tiempo de espera. Obligadas a buscar empleo en otra parte, muchas víctimas de las ambiciones de Jenkins se dirigen a la cercana gran ciudad, el muchacho entre ellas".

2. PLANO GENERAL: fachadas de casas de obreros vistas en diagonal (izquierda-derecha).

Sale de su casa el chico, cargado con una maleta. Se detiene un momento, como resistiéndose a marchar. Avanza después hasta sobrepasar la cámara por la derecha.

3. PLANO GENERAL (más cercano): fachadas de la otra acera.

Sentada en primer término (ángulo inferior derecho) se halla una mujer joven a la que por los letreros conoceremos como "la abandonada". Entra en campo el chico desde el fondo izquierdo. Se detiene a unos pasos de ella.

4. LETRERO:

"Sin amigos, sola, como resultado de la huelga".

5. PLANO MEDIO de "la abandonada", encuadrada con chaché circular.

6. (Como 3.) El chico avanza hasta ella y saluda.

La mujer se levanta (quedan los dos en plano americano). Se dan la mano. El chico parece dudar otra vez. Después se decide y sobrepasa la cámara por la derecha.

7. LETRERO:

"Y también la muchacha con su padre".

8. PLANO GENERAL de la fachada de la casa de la muchacha.

El padre y la chica salen con su equipaje. Cierran la cancela del jardincillo. Avanzan hacia el centro del campo encuadrado. Se detienen en un gesto de despedida del lugar y salen sobrepasando la cámara por la izquierda.

CIERRE INCOMPLETO DE IRIS.

9. PLANO GENERAL de fachadas (como en 3.)

Sale "la abandonada" (en plano americano) con equipaje y avanza hacia la cámara.

10. LETRERO:

"El azar los conduce a todos al mismo barrio".

11. PLANO AMERICANO. En diagonal ascendente de izquierda a derecha, vemos parte de la cristallera de un restaurante. Al fondo se adivina la puerta y, en primer término, la lista de platos y precios.

La abandonada está consultando la lista, inalcanzable para su bolsillo. Un individuo con aire chulesco la observa. Con aspecto ausente, la chica se aleja pasando ante él.

CIERRE INCOMPLETO DE IRIS.

12. PLANO GENERAL. En diagonal descendente de izda. a dcha., acera y fachadas de una calle.

Semioculto en un portal vemos al chico. Por la acera avanza un borracho bien vestido. Se detiene ante el portal, consulta el reloj, da un traspiés y sale por la derecha bajo la atenta mirada del chico.

13. PLANO GENERAL de la misma calle, unos metros más adelante.

El borracho continúa caminando con inseguridad.

14. PLANO MEDIO del chico acechante desde el portal.

15. (Como el 13.) El borracho tropieza y cae.

16. (Como el 11.) La chica vuelve del fondo. Pasa ante el chulo y consulta otra vez los platos anunciados. El chulo se acerca por detrás y la saluda.

17. LETRERO:

"El muchacho, incapaz, a la postre, de encontrar trabajo".

18. (Como el 13.) El chico se ha acercado al borracho caído y medio inconsciente. Mira a un lado y otro de la calle. Le sustrae el reloj y la cartera. Inicia la huida.

19. LETRERO:

"La adversidad induce a la abandonada a escuchar al 'mosquetero' de los tugurios".

20. PLANO AMERICANO de la mujer y el chulo.

Termina la invitación del hombre y ambos entran en el restaurante.

21. PLANO GENERAL del despacho de Jenkins.

Jenkins sentado a la mesa. Su secretario en pie junto a él. Entra la hermana con gestos declamatorios y se acerca a ambos.

22. PLANO AMERICANO de los personajes del 21.

La hermana llega hasta Jenkins, le besa en la frente y viene a sentarse en primer término, de escorzo. Jenkins parece pensativo.

23. PLANO GENERAL de la entrada de la fábrica.

Una riada de obreros cabizbajos va entrando a la fábrica. La verja está custodiada por los

soldados.

CIERRE COMPLETO DE IRIS.

He de confesar que el fragmento transcrito no es fruto de una selección laboriosa, sino uno de los muchos ejemplos que el filme de Griffith ofrece. Con todo, basta una simple lectura para constatar la presencia de múltiples acciones articuladas sobre un parámetro temporal común, lo que equivale a decir que estamos ante una concatenación espacio-temporal mucho más compleja que la nos ofrecía, por ejemplo, "ASALTO Y ROBO DE UN TREN" con cuya organización estructural se emparenta. En el fondo, adelantando conclusiones, podemos afirmar que la acción -y habría que escribirla o, por lo menos, entenderla como escrita con mayúsculas- es sin discusiones la encargada de vertebrar definitivamente el devenir del discurso fílmico.

4.1.11. La pluralidad del parámetro temporal

Otro de los planteamientos novedosos ligados al vector tiempo y a su representación visual es lo que ha

recibido el nombre de "acciones paralelas" cuya paternidad, en cuanto aportación al patrimonio de la narrativa fílmica, hay que atribuir -esta vez sin ningún género de dudas- al realizador norteamericano.

Lo mismo que las que aquí hemos denominado acciones simultáneas, también las acciones paralelas están basadas en el montaje alternado, es decir, en la posibilidad de alternancia en la pantalla de distintas acciones para dejar que el espectador, a partir de los referentes, elabore el devenir virtual de aquellas partes de acción o de acciones que no le son presentadas.

Por desgracia, esa coincidencia técnica ha provocado en los manuales de cine y en los libros de historia del medio una cierta confusión entre unas y otras. Sin embargo, el diferenciar adecuadamente las acciones paralelas de las que en este trabajo llamamos acciones simultáneas parece esencial para una perfecta comprensión de su distinta articulación narrativa y de los mecanismos dramáticos puestos en funcionamiento por cada una de ellas.

Como principio general conviene establecer que las acciones simultáneas son las que discurren -siempre en cuanto a la representación- bajo una única unidad temporal y unas diferenciadas unidades espaciales. Tarde o temprano las

acciones simultáneas terminan por realizar una convergencia espacial y entonces queda patente, si no lo era ya antes, la interdependencia narrativa y dramática que mantenían entre sí.

La primera película en la que Griffith recurrió al modelo narrativo de las acciones simultáneas es posible que fuera, como hemos desrito en su momento, "THE LONELY VILLA" -titulada entre nosotros "El teléfono"-, de 1909. Su argumento, resumido por nosotros en el apartado 4.1.7., bien puede servir como ejemplo explicativo de lo que las acciones simultáneas implican y del uso que hace el americano de ellas para lograr el clímax que le haría famoso. Pero lo que ahora nos interesa resaltar de esa obra de Griffith es cómo una acción sirve de revulsivo para la puesta en marcha de la otra y cómo ambas se van mutuamente influenciando y determinando hasta el punto de convergencia.

Esto viene a constituir otro de los principios que determinan las acciones simultáneas: su influencia recíproca tanto en el aspecto descriptivo como, sobre todo, en el dramático. Desde el momento en que tienen un lugar de origen o, en este caso, de destino común y un único parámetro temporal de desarrollo hemos de admitir su mutua interdependencia.

Las acciones paralelas, en cambio, ofrecen caracte-

rísticas muy distintas. La principal consiste en que el parámetro temporal no es único, sino diversificado. No presentan tampoco un lugar o un destino espacial que las unifique en un determinado momento de la narración sino que ambas discurren, tanto en lo que al vector espacial como al temporal se refiere, al margen una de otra -o unas de otras en el caso de que sean múltiples-. Su única aproximación es de carácter exclusivamente dramático o, mejor, de paralelismo temático y expresivo.

Recordando el conocido argumento de "INTOLERANCIA", sin duda el paradigma cinematográfico de las acciones paralelas, constatamos cómo Griffith nos lleva de la mano a presentar varios episodios de la intolerancia humana a lo largo de la Historia. Pero cada uno de los cuatro episodios se desarrolla en un parámetro temporal propio y exclusivo. Nada tienen que ver en cuanto a la época de referencia ni, por lo tanto, en cuanto al tiempo de la representación la Pasión de Cristo, los sucesos de la famosa Noche de San Bartolomé en la Francia de Catalina de Médicis, la Babilonia del reinado de Baltasar y las huelgas de 1912 en América que dan lugar al episodio actual de la película.

La acronía de los acontecimientos representados en "INTOLERANCIA" es, pues, evidente. Su imposibilidad de reducción o reconversión a una confluencia espaciotemporal

también. El paralelismo se establece a partir de la posibilidad reflejante de unos hechos en otros: un paralelismo, por lo tanto, puramente temático, propio de la yuxtaposición.

Otro tema distinto es que, dentro de cada una de las cuatro historias que componen el filme se de una articulación característica de la subordinación, es decir, una concatenación regida por el principio de causalidad que, en ocasiones, se expresa mediante las acciones simultáneas. Pero de todo ello tendremos tiempo de hablar cuando procedamos al análisis de los datos pertinentes que ahora estamos recogiendo y que pretendemos completar con un somero recorrido de los códigos narrativos que afloran en la amplia obra del realizador americano.

4.1.12. Elementos visuales de codificación

Por desgracia, Griffith no tuvo jamás la tentación de escribir un tratado de realización cinematográfica. Ni siquiera se preocupaba de esbozar un guión técnico que nos hubiera permitido descubrir las reglas esenciales de su puesta en imágenes. Tenemos que guiarnos solamente por sus filmes y

de ellos recabar cualquier tipo de información desde la perspectiva distante con la que podemos contemplarlos hoy. Aprovechando, pues, la única posibilidad de que disponemos, vamos a repasar los recursos visuales que, desde el punto de vista del discurso fílmico, presentan a nuestro entender una función codificadora identificable. Algunos de ellos no sobrepasarán la frontera del período mudo; otros, en cambio, demostrarán su vigor perdurando hasta nuestros días; los más, por último, sufrirán modificaciones con el paso del tiempo, tras la puesta a disposición de los cineastas de nuevos medios técnicos capaces de perfeccionarlos.

4.1.12.1. El caché

Uno de los recursos trasplantados de la fotografía al cine que vamos a destacar por el constante uso que hace de él Griffith es el caché. Aunque de una forma muy imprecisa, Ernest Lindgren lo describe así:

"Truco óptico que permite enmascarar parte del fotograma dejándolo sin impresionar mediante la simple colocación ante la cámara de un

rectángulo negro, silueteado con arreglo a la forma que se desee fijar en la imagen (ejemplos característicos: el ojo de una cerradura, los dos círculos de unos gemelos, etc.)" (14).

Griffith sistematiza la utilización de este recurso que va a perdurar a lo largo de todo el período mudo con el fin de conseguir una flexibilización del rectángulo de la pantalla más acorde con las necesidades compositivas y expresivas y, al propio tiempo, para centrar la atención del espectador en los personajes u objetos iluminados ya que el resto del fotograma quedaba en negro.

Si volvemos a la planificación del fragmento de "INTOLERANCIA" transcrita en el apartado 4.1.10, notaremos cómo en el quinto plano aparece "la Abandonada" encuadrada mediante caché circular. Pero el círculo, con ser el más utilizado, no es la única forma de caché utilizada por Griffith que, en algunos casos, oscurece la pantalla en diagonal o, también, la zona alta y la baja para conseguir un efecto parecido al formato que hoy llamamos panorámico.

Es importante notar que el caché no implicaba obligatoriamente un cambio en la escala del tamaño, si bien es cierto que suele coincidir el uso del caché con dicho cambio, es decir, que habitualmente se constata cómo el caché

-y este es uno de los aspectos de código que presenta- tiene una función redundante sobre la imagen ya agrandada.

Por otro lado, a veces el caché va acompañado de una apertura o cierre del campo iluminado semejante a la que ofrece el iris o diafragma, de ahí que lo hayamos consignado así en la planificación transcrita remedando en ello a los antiguos historiadores del medio. Este uso del caché equivalente a una apertura o cierre incompleto del iris se vuelve casi una constante en los filmes de Griffith para indicar -como alternativa del rótulo o del empalme por corte- un cambio de escena, sin claras implicaciones temporales a mi juicio.

En alguna rara ocasión he percibido la presencia del cierre de caché acompañada, inmediatamente, por un cambio de plano sobre el mismo personaje, visto ahora en un tamaño más relevante. Da la impresión de que se tratara de una selección dentro del plano general para conducir la atención del espectador hacia la zona de campo que, por corte directo, se va a encuadrar en el siguiente plano, algo intencionalmente parecido a lo que hoy se hace mediante el transfocator.

Otro uso muy distinto del caché nos lo ofrece el principio de la batalla de Petersburg en "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN". El efecto compositivo y descriptivo que allí se

pretende resulta evidente. Su connotación simbólica también. Permítasenos recordarlo una vez más para poner de relieve ahora el uso del elemento de codificación que estamos describiendo: encuadrada mediante un caché, una mujer sentada en el suelo estrecha entre los brazos a sus tres hijos. Los vemos en plano general o, más precisamente, en el tamaño que algunos técnicos españoles llaman plano de conjunto. Tras cuatro o cinco segundos la cámara inicia una panorámica hacia la derecha mientras el caché se va abriendo hasta dejar iluminada toda la pantalla. Así descubrimos que nuestros personajes se hallan sobre un promontorio desde el que se domina un amplio valle por el que marcha una columna de caballería. Algo más al fondo, unas casas presas de las llamas. Por corte, en plano más corto, es decir, de detalle nos es mostrado el valle con las tropas antes de volver -también por corte- al gran plano general en el que había terminado la panorámica. Esta vez la cámara gira en sentido contrario y, cuando descubre el pequeño grupo familiar, reaparece el caché para ir cerrando sobre él.

No es momento ahora de analizar con detenimiento las funciones narrativas que parece cumplir el caché en los filmes de Griffith, pero sí de señalar que la utilización de este recurso comenzará a decaer coincidiendo con la llegada del sonoro debido a que hacia 1930 la cámara cinematográfica cuenta ya con los teleobjetivos y el transfocator que serán los encargados de ir desplazando de las pantallas de cine el

viejo recurso fotográfico.

4.1.12.2. El encadenado

Los autores o, mejor dicho, los traductores de la "Enciclopedia focal de las técnicas de cine y televisión" parecen dispuestos a mantener la confusión habitual que rodea a este término en las versiones al castellano de obras escritas en inglés. De hecho, es inútil todo intento de encontrar en dicha enciclopedia la palabra *encadenado* -que todos los profesionales españoles usan- y que ellos vuelven a identificar con *fundido*, término del que ofrecen dos descripciones distintas:

"Fundido (Dissolve). Es el resultado de la superposición óptica de dos longitudes de película, y llamado antiguamente fundido superpuesto. A medida que la primera escena se desvanece, la segunda va tomando cuerpo, de forma que el efecto en la pantalla es el de la primera escena que se disuelve impercepti-

blemente en la segunda que va ocupando su lugar. Se llaman también disueltos".

"Fundido (Fade). Efecto óptico según el cual una escena de cine (o TV) desaparece gradualmente en la oscuridad (fundido de salida) o surge de la oscuridad (fundido de entrada)" (15).

Convendría homologar la terminología para evitar los frecuentes errores en los que caen las personas ajenas al oficio del cine, aunque muchas veces hayan escrito libros de historia de este medio, se dediquen a la crítica o a las traducciones.

Encadenado y fundido son dos procesos ópticos distintos que terminológicamente se corresponden el primero con lo que en lengua inglesa se llama *dissolve* y el segundo con *fade*. Basta acudir al apéndice III de "El arte del cine", de Ernest Lindgren, para encontrar correctamete descrito y denominado cada uno de ellos:

"Encadenado. Combinación de apertura de Negro

y cierre en Negro que deja ver cómo una imagen desaparece gradualmente para ser al mismo tiempo sustituida por otra".

"Fundido o Cierre o Apertura de Negro. Efecto fotográfico que desde la oscuridad total deja ver lentamente la aparición de la imagen en la pantalla. Se obtiene este efecto abriendo lentamente el diafragma de la cámara, desde 0 al grado exacto que requiera la iluminación del plano. Sin embargo, la Apertura de Negro se encarga de efectuarla el laboratorio sobre el propio negativo montado. Al proceso inverso se le denomina Cierre en Negro" (16).

En ningún libro de cine encontraremos la palabra "disuelto" para señalar el encadenado, sí es posible, sin embargo, atendiendo al proceso óptico que conlleva, verlo reseñado como "fundido encadenado" porque, efectivamente, la imagen que va desapareciendo sufre un proceso óptico de fundido a negro mientras que la que aparece viene abriendo de negro.

Habría que añadir a esta larga, pero a mi juicio ne-

cesaria introducción sobre la confusa nomenclatura del encadenado el desasosiego que llega a provocar el que un autor de tan reconocida solvencia como Karel Reisz no sólo atribuya la invención del *flash-back* a Griffith, cuando vimos que ya Zecca lo usa en "HISTORIA DE UN CRIMEN", del año 1901, sino que haya alterado la descripción de una escena, utilizada por él como ejemplo del uso del encadenado para representar un recuerdo:

"En 'INTOLERANCIA', cuando la Abandonada se dispone a dejar que El Muchacho sea acusado de la muerte de El Mosquetero de los Suburbios, viene a su memoria cierta buena acción de aquél, con que un día se vio favorecida. De la escena presente Griffith pasa a la pretérita mediante un simple encadenado, volviendo de nuevo a la época actual por el mismo recurso. La continuidad dramática, de idea, tenía bastante fuerza para que esta novedad resultara del todo comprensible" (17).

El visionado de "INTOLERANCIA" demuestra, en primer lugar, que la chica no recuerda la 'buena acción' del muchacho (la despedida antes de trasladarse a la ciudad, según consta

en el desglose de la planificación transcrito en el apartado 4.1.10) justamente en el momento del juicio sino cuando, asomada a la ventana de la humilde familia, ve cómo el chulo golpea al muchacho y a su mujer. El recuerdo moverá a la chica a disparar contra el chulo provocando su muerte.

En segundo lugar -y esto es lo que ahora nos interesa fundamentalmente-, el *flash-back* no entra y sale por encadenado sino por fundido a negro, que es una de las fórmulas habituales en los filmes de Griffith.

En realidad, repasando una buena parte de sus obras, en una sola ocasión he podido encontrar el uso del encadenado. Se trata de la escena de "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" en la que la hija menor de los Cameron engalana su humilde vestido con tiras de algodón en rama para recibir al hermano superviviente. La escena se resuelve en tres planos encadenados con una, a mi juicio, evidente intención de abreviar el proceso.

4.1.12.3. El fundido

En la planificación transcrita en el apartado

4.1.10. el fundido equivale al cierre completo de iris que allí señalábamos y a veces lo usa Griffith para remarcar, frente al cierre incompleto, un final más acusado, precisamente el de una serie de escenas relacionadas por los hechos entre sí. Quiere esto decir que, en ese caso, su valor de código puede indicar el término de una secuencia tal y como es tradicionalmente definido este segmento autónomo.

Pero también, como hemos visto, lo usa en ocasiones el realizador americano para introducir o salir de la representación de un contenido de conciencia, generalmente de un recuerdo.

Por último, un tercer uso perfectamente definido lo codifica con valor temporal, como paso de tiempo que no se puede calcular exactamente. Así lo encontramos en "INTOLERANCIA": cuando las tropas de Ciro avanzan sobre Babilonia, Griffith introduce un fundido sobre dos grandes planos generales tomados desde el mismo punto de vista y sobre la misma acción, el paso del enorme ejército, tan incalculable en número como el tiempo -incalculable ya también- que tarda en pasar. Con el mismo efecto lo encontramos, en la misma película, cuando la chica enseña a rezar al muchacho redimido por el amor. En plano americano los dejamos a los dos con las manos unidas en gesto de oración y así los volvemos a encontrar tras el fundido que intercala Griffith.

Todavía se podrían citar algunos ejemplos más de este último uso del fundido como código de paso de tiempo indefinido, pero creo que los aportados son suficientes para confirmar el valor temporal con que el realizador americano aplica en ocasiones este recurso óptico.

Con todo, sería arriesgado hablar de un uso sistemático de este y, también, de otros códigos con valores definidos en la obra de Griffith. De hecho, el fundido aparece algunas veces en el seno de la escena tras un rótulo informativo sobre alguno de los personajes, otras sirve para cerrar una escena que, sin embargo, ha entrado por corte antecédida de rótulo, etc. En estos casos, cierre o apertura de iris y fundido parecen cumplir funciones equivalentes, lo que viene a confirmar la carencia de una sistematización definitiva de los recursos ópticos que más bien parecen encontrarse en una etapa de formalización.

4.1.12.4. El color

Aunque pueda parecer un poco extraño, hay que destacar el uso que Griffith hace del color en algunas de sus

películas, sobre todo en "INTOLERANCIA". Como vimos, los primeros intentos de color en el cine se deben a Méliès quien se dedicaba a colorear a mano los fotogramas de sus filmes siguiendo el uso normal que del color hacía la fotografía. Se trataba de una forma rudimentaria de suplir las deficiencias propias de la película en blanco y negro, incapaz de traducir uno de los elementos visuales más esenciales de la realidad tal y como el hombre la percibe. El coloreado a mano era una labor paciente que requería un cierto grado de habilidad manual y conocimiento artístico.

Por lo que se puede ver en las copias de sus películas, Griffith empleó el color con una amplitud y unos criterios hasta entonces desusados. Refiriéndose a "INTOLERANCIA", así nos lo cuenta Lewis Jacobs:

"Los exteriores de noche están coloreados de azul; los exteriores de día aparecen en distintos tonos de amarillo; la batalla nocturna de Babilonia se dramatiza con llamaradas de color rojo. En todos los casos, los tintes empleados se acercan a la realidad, demostrando la aguda intuición de Griffith con respecto a los valores emotivos que pueden obtenerse de la utilización del color" (18).

A mi entender, las pretensiones de Griffith no consistían tanto en reproducir con exactitud los colores de la realidad -cosa que, por el contrario, intentaba Méliès- como en aproximarse emocionalmente a ella dando un tono de color a las escenas o las distintas situaciones mediante el filtrado de la película en el laboratorio.

4.1.12.5. El rótulo

Abundan los rótulos en los filmes de Griffith, sobre todo en los que la complejidad de los hechos y de las situaciones emotivas harían incomprensibles sin ellos algunas claves importantes de la narración.

Ya hemos dejado dicho en algún momento que las películas mediocres de aquella época estaban plagadas de rótulos que, en buena medida, servían para ocultar las deficiencias de una puesta en imágenes llena de lagunas narrativas. A los filmes de Griffith no les podemos aplicar tal observación, a pesar de que se evidencia en algunos de sus

rótulos un cierto afán explicativo que hoy, avezados como estamos en la interpretación de las imágenes, nos parece redundante.

Da la impresión de que en el uso y disposición de los rótulos Griffith pretende sacar de la necesidad virtud. De hecho, suele ser habitual la presencia del rótulo como inicio de una serie de escenas y, también, en muchas ocasiones el rótulo sirve para abrir una sola escena o, en otras, para el cambio de una escena a la siguiente, con el correspondiente paso de tiempo si es que este se produce. Podemos afirmar, pues, que en estos usos el rótulo, además de informar, parece cumplir una función codificadora parecida a la de otros recursos que acabamos de describir.

Como elemento meramente informativo -y en algunos casos sustituto de los momentos imprescindibles del diálogo- el rótulo puede aparecer inserto en la escena, despegado con claridad de cualquier atributo codificante y, desde luego, ajeno a toda finalidad de ocultación de errores de planificación.

4.2. Ordenación, análisis y valoración de los datos pertinentes

A pesar de la obligada selección de filmes con los que hemos venido operando, no resulta fácil poner orden en el complejo y vasto conjunto de datos que arroja el recorrido histórico de la obra de Griffith. Y no me refiero, claro está, a un orden cronológico, ya que este se desprende -creo yo que con cierta claridad- de la descripción que acabamos de realizar, sino a una jerarquización de los aspectos pertinentes que facilite el análisis y la consiguiente valoración de las aportaciones del realizador americano a la narrativa fílmica.

Antes de intentarlo quisiera hacer hincapié en que no conviene en el caso de Griffith caer en la frecuente tentación de identificar hallazgos con aportaciones. La mayor parte de los recursos narrativos que maneja este prototipo de director de cine son invenciones ensayadas por los que han roturado el campo de expresión del nuevo medio. A él le tocará sobre todo exprimir hasta sus últimas consecuencias esos hallazgos aportando a la narrativa fílmica el grado de madurez que muestran sus obras y, en ocasiones muy concretas, ideará nuevas fórmulas expresivas de las que quizá podamos extraer tipos de organización estructural diferenciados.

razones que dilatarían innecesariamente la investigación. Cuando sea conveniente haremos una llamada de atención sobre los condicionantes que estén actuando o sobre los que incidan, como ruptura o superación, los planteamientos narrativos del director americano.

4.2.1. El plano como unidad narrativa y el concepto analítico del espacio fílmico

Quizás una de las aportaciones capitales de David Wark Griffith a la narrativa fílmica haya sido el haber puesto a punto los mecanismos necesarios para liberar a la cámara de su habitual inmovilidad dotándola de autonomía para desplazarse y cambiar de punto de vista dentro de una misma escena. El hallazgo, como hemos podido ver, corresponde a los pioneros de Brighton y había sido utilizado alguna vez por Porter y, más habitualmente, por los técnicos de la Vitagraph.

Griffith pierde totalmente el respeto por el espacio global y por la frontalidad característica de la escena rodada en decorados y, cuando la narración lo precisa, decide usar el plano como un elemento de análisis espacial normalmente

ligado a la acción. Al montaje y al espectador les dejará el trabajo de síntesis creadora de un espacio escénico propio del cine, planificado en función del desarrollo dramático. Jean Mitry describe así esta atrevida organización del discurso fílmico:

"Filmando a los héroes de cerca o de lejos, de frente o de perfil, de espalda o tres cuartos, según puntos de vista sucesivos, situaba al espectador en el seno de la acción, entre los personajes del drama, en el espacio del drama"
(19).

En el fondo, esto significaba dotar a la cámara de la movilidad de un espectador que tuviera la facultad de pasearse libremente por la escena eligiendo los puntos de vista y las distancias o tamaños a los que prefería ver a los personajes, descomponiendo un espacio que ya no podría ser el total o global del teatro sino el parcial y analítico propio del cine.

Pero debajo de esto hay mucho más, algo que quizá Griffith -cuyo propósito era sólo el de dar mayor impresión de realidad siguiendo, a la vez, la lógica del drama y el

instinto de un observador liberado de toda sujeción- no podía entonces sospechar. Y es que al unir dos puntos de vista sucesivos mediante el montaje concedía a la cámara el don de la ubicuidad. Una ubicuidad, claro está, exclusivamente relativa a la representación, pero en cualquier caso imposible en el mundo físico. No se trataba ya de un espectador que recorriera el escenario eligiendo sucesivos puntos de vista sino de un hipotético personaje que tuviera la facultad de saltar de un punto de vista a otro a la velocidad de un treinta y dosavo de segundo (la cadencia normal era de 16 fotogramas por segundo en el cine mudo y entre fotograma y fotograma se realizaba el paso del obturador mientras aquellos se hallaban en desplazamiento).

Además, por las propias condiciones técnicas del registro y de la proyección -a menos que se utilicen trucos ópticos para evitarlo-, cada punto de vista es trasladado a la pantalla de forma autónoma, ocupando todo el recuadro de la misma, lo que equivale a mantener unas constantes enmarcadoras de cada uno de los espacios parciales propuestos que, de esa manera, se presentan como elementos autónomos y significativos ofrecidos al espectador para que éste los tome como puntos referenciales con los que componer -o recomponer- el discurso que le es propuesto.

Tenemos, por lo tanto, al espectador como centro

definitivo o, si se prefiere, receptor activo de la representación fílmica. Ya no es una constante obligatoria el cuadro o escena enmarcada en un espacio global en el que suceden una serie de hechos que el espectador contempla, sino que puede ser -y habitualmente es- una serie de elementos parciales o "campos" presentados sucesivamente en la pantalla como referentes para que el espectador los concatene y descubra así su significación como discurso.

La concepción del plano como unidad significativa autónoma y, al propio tiempo, relativa es algo que Griffith asume plenamente. Su posición en el desarrollo de la acción va a determinar de ahora en adelante el significado de cada plano. El discurso fílmico será, pues, imposible sin la presencia del montaje. Un proceso que -como vimos en su momento- no consiste ya solamente en la simple acción de pegar los planos entre sí sino, sobre todo, en el trabajo intelectual de organizarlos y ordenarlos previamente al rodaje, en pensarlos como instrumentos de la progresión narrativa, tanto en su valor descriptivo como también dramático. Este es el proceso que hoy conocemos en castellano bajo el nombre de "planificación" cuyo resultado inmediato es el "guión técnico", una fase del trabajo de preparación que Griffith jamás se preocupó de transcribir, pero que, sin duda, ejercitó concienzudamente en su dilatada actividad profesional.

André Malraux había comprendido perfectamente el cambio sustancial que la utilización del plano como unidad narrativa vino a significar para la representación fílmica cuando escribía:

"Mientras el cine no fue sino el medio de reproducción de personajes en movimiento no era más arte que la fonografía o la fotografía de reproducción. En un espacio circunscrito, generalmente la escena de un teatro verdadero o imaginario, unos actores evolucionaban, representaban una pieza o una farsa que el aparato se limitaba a registrar. El nacimiento del cine en tanto que medio de expresión (y no de reproducción) data de la destrucción de este 'espacio circunscrito', de la época en que el guionista imaginó la división de su relato en planos, cuando pretendió, en lugar de fotografiar una pieza teatral, registrar una sucesión de instantes, acercar su aparato (por lo tanto agrandar los personajes de la pantalla cuando era necesario), retroceder, sobre todo sustituir el escenario de un teatro enfocando el 'campo', el espacio limitado por la pantalla, el campo donde el actor entra,

de donde sale, y que el director elige en vez de ser su prisionero. El medio de reproducción del cine era la foto que se movía, pero su medio de expresión es la sucesión de planos" (20).

No vamos a entrar aquí en la conocida discusión de cuál ha de ser considerada la unidad mínima de la significación fílmica. Para nosotros -como para Ch. Metz- el plano es ya una unidad compleja desde el momento en que comprende varias informaciones, pero desde el punto de vista del montaje el plano es "*el elemento mínimo de la cadena fílmica*" (21).

La utilización del plano como unidad narrativa dentro de la escena conlleva, sin duda, implicaciones tempoespaciales que merecerá la pena analizar. De hecho, aunque en principio -si mantenemos el concepto tradicional de escena- el cambio de plano no parece implicar un salto diegético, lo cierto es que a la fragmentación analítica del espacio se corresponde una equivalente fragmentación del vector temporal. Dicho de otra manera, cada plano tiene su propio espacio, en el que se representa una parte de la acción, y cada fragmento de acción va medida por su propio tiempo que no es otro que el de la duración.

Desde el punto de vista del montaje, pues, cada plano es una unidad tempoespacial que incluye una parte de la acción o, si se prefiere, de la escena. Desde el punto de vista de la narración, cada plano viene a ser el resultado de la elección de un momento significativo para la historia, elección que recae en el ámbito del discurso y que suele estar regida por el principio de causalidad.

El mantenimiento de una cierta continuidad aparente entre los planos que componen la escena parece haber sido -al menos desde Griffith- una de las grandes preocupaciones y también uno de los grandes problemas de los cineastas. En la obra del director americano -y en ello se muestra claro deudor de Porter-, la continuidad viene condicionada por la acción que, basada en el movimiento, no puede esquivar una relación de dependencia tanto con el vector temporal como con el espacio representado, donde dicha acción tiene lugar.

La solución cinematográfica para superar la ruptura tempoespacial que el uso del plano como unidad narrativa dentro de la escena presenta será el *raccord* visual, denominación que incluye una serie de conceptos y recursos que merece la pena desglosar si queremos tener una exacta comprensión de lo que significan en este terreno las aportaciones de Griffith.

4.2.1.1. El raccord visual o continuidad aparente

Habría que dar toda la razón a Rafael C. Sánchez cuando advierte:

"La continuidad es la condición primordial de todo montaje, a pesar de parecer como una paradoja hablar de ella cuando la parcelación de tomas, ángulos y planos diversos parece tender por sí misma a la discontinuidad. La continuidad es otra de las magistrales convenciones del lenguaje cinematográfico" (22).

Hasta tal punto se impuso como necesaria la continuidad aparente en la representación cinematográfica que muy pronto -aunque, desde luego, que sepamos y deduzcamos, esto no lo llegó a conocer Griffith en esta etapa- la división del trabajo generó en los equipos la presencia de una persona -habitualmente mujer- cuya actividad exclusiva era la de controlar la continuidad entre un plano y otro, es decir, la existencia de raccord. Nosotros la llamamos *script girl* o, también, *regidora*, si bien los británicos prefieren denominarla, con mayor exactitud, *continuity girl*.

Es cierto que la palabra "raccord", como afirma Noël Burch, *"se rodea de una cierta confusión por el hecho de que se emplea corrientemente para designar el cambio de plano. Pero de hecho, 'raccord' se refiere a cualquier elemento de continuidad entre dos planos"* (23).

Ahora bien, para empezar, esa continuidad no supone necesariamente que dichos planos sean consecutivos en el ordenamiento del montaje si por raccord entendemos la acepción más sencilla de la palabra. La presencia del raccord se sobreentiende aquí en cuanto a los objetos y elementos encuadrados. Así, en el argot cinematográfico se dice, por ejemplo, que una maleta "guarda o tiene raccord" cuando el personaje que la transportaba va a aparecer en un plano posterior, aunque no sea consecutivo, con la maleta todavía en la mano. Y lo dicho para la maleta vale para el vestuario, el atrezzo y hasta la luz con que se ha iluminado el decorado. Se trata de referencias espaciotemporales ofrecidas al espectador que no podemos alterar libremente sin romper la continuidad que él establece entre varios planos en base a dichas referencias. Este tipo de raccord parece provenir directamente del quehacer teatral y fue asimilado por el cine desde que tuvo que narrar una historia en varios cuadros.

Existe una segunda acepción de raccord muy ligada a esta, pero que hace referencia exclusiva al movimiento. Es

lo que llamamos "raccord de dirección", que implica la presencia en planos sucesivos de un móvil que evoluciona ante la cámara siguiendo una dirección determinada. Las posibles direcciones de dicho móvil se reducen en principio a los ejes -horizontal y vertical- del plano perpendicular al eje óptico y al propio eje óptico. De ese modo tenemos la siguiente gama de posibilidades: derecha-izquierda, izquierda-derecha; arriba-abajo, abajo-arriba y, tomando como punto de referencia aquel en que se cortan las diagonales que cruzan el rectángulo del encuadre, es decir, el centro que señala la prolongación al infinito del eje óptico, el alejamiento-acercamiento y viceversa.

Se observó desde un principio que si un personaje o móvil entraba por la derecha del encuadre y salía por la izquierda, en el siguiente plano tenía que volver a entrar por la derecha si se quería dar la sensación de que continuaba caminando en la dirección trazada en el plano anterior. Siempre que se conservara esa dirección virtual del movimiento del personaje se podía crear una cierta impresión de continuidad o raccord de dirección. Por el contrario, si el personaje que en el plano anterior había salido por la izquierda de campo entraba en el siguiente también por la izquierda, daba la impresión de que su movimiento había cambiado de dirección y volvía hacia atrás en vez de proseguir en la misma. En el fondo, se estaba emezando a vislumbrar el famoso "eje de

escena" o "action axis", como se le llamará más adelante.

El "raccord de dirección" constituye también una adquisición temprana del cine. Lo podemos encontrar ya en los cuadros de Méliès y, quizá más depurado, en Porter y en los ingleses de Brighton.

La definitiva adquisición del "eje de escena", sin embargo, se la debemos a Griffith a través de la aplicación del raccord "de mirada" y "de posición" que se vio obligado a establecer para conseguir la impresión de continuidad entre los planos que desglosaban una acción en momentos consecutivos.

Bien pudo ser el "raccord de mirada" el primero en ser detectado. Se trataba de relacionar adecuadamente al sujeto que mira y al sujeto u objeto que es mirado cuando ambos aparecían en dos planos que habían de ir seguidos en el orden de montaje. La solución que se impuso con la práctica fue la de crear un eje imaginario entre sujeto y objeto de la mirada y situar la cámara a uno de los lados de dicho eje para rodar ambos planos. De esa manera, si el sujeto que mira lo hace hacia la izquierda de cámara o, lo que es lo mismo, de la pantalla, el sujeto u objeto mirado deberán aparecer en el siguiente plano ocupando precisamente la zona izquierda de la pantalla. En el caso de dos sujetos que se miran mutuamente

el ejemplo resulta todavía más esclarecedor: el sujeto A mirará hacia, por ejemplo, la zona izquierda de la pantalla en su plano mientras el sujeto B lo hará hacia la derecha en el suyo. De esa manera aparece una línea virtual que "une" las dos miradas y relaciona entre sí a ambos sujetos.

Si entre un plano y otro la cámara salta el eje de acción, los dos personajes aparecerán en la pantalla mirando hacia la misma dirección, de forma tal que sus miradas jamás darán la impresión de poder encontrarse rompiendo así el intento de continuidad entre ambos planos. Las posiciones posibles de la cámara estaban, pues, determinadas por esa línea imaginaria que va de un personaje a otro. Si de la parte de acá del eje se fotografía, por ejemplo, el lado derecho del rostro del personaje A y el izquierdo del personaje B, de la parte de allá, por el contrario, tendremos el lado izquierdo del personaje A y el derecho del B. Sobrepasar el eje de acción o de escena entre un plano y el siguiente significaría, siguiendo con el ejemplo, proyectar en la pantalla el lado derecho del personaje A y el lado derecho también del personaje B. El encuentro virtual de las miradas sería, pues, imposible.

El "raccord de posición" se deriva directamente del de mirada. Depende, como aquel, del eje de escena. Si tenemos al personaje A situado a la izquierda de la pantalla y al B

situado a la derecha en un plano de conjunto, al desglosar la acción en una serie de planos que no conlleven algún movimiento que modifique la situación habrá que mantener esa posición relativa de los personajes. Ello quiere decir que la cámara no puede saltar el eje de escena sin alterarla, sin invertir esas posiciones relativas de ambos. Si lo hace, el personaje que aparecía en un plano a la derecha aparecerá en el siguiente a la derecha.

El último de los conceptos de raccord que podemos descubrir bajo el uso de esta palabra es el "de velocidad". En realidad no preocupará a los cineastas hasta mucho más tarde, cuando se ponga en práctica el corte de plano en movimiento o empalme en movimiento. Si traemos a colación en este momento sus implicaciones es para no desmembrar el análisis de lo que la conquista del raccord significó para la narrativa fílmica.

Por "raccord de velocidad" se entiende la continuidad entre dos o más planos en los que desglosa un solo movimiento. En la sala de montaje se recompondrá el movimiento ordenando dichos planos de forma que la impresión de unidad del mismo no sufra ningún tipo de hiato. Los motivos que inducen a segmentar el movimiento en una serie de planos pueden ser tanto de tipo descriptivo como dramático, por ejemplo, la necesidad de acercar la cámara para captar con

detalle el efecto de un puño que golpea contra una mesa. Dado que las medidas de la superficie de la pantalla permanecen invariables, la diferencia de tamaño aparente entre el puño registrado en plano general y el mismo puño tomado en plano de detalle va a suponer una alteración sustancial de las relaciones espaciales. El espacio de pantalla recorrido por el puño en plano general será, obviamente, mucho menor que el recorrido en plano de detalle. Si el puño que se abate sobre la mesa conserva en ambos planos la misma velocidad real con que se ejecuta esa acción, la modificación sufrida por el cambio de tamaño y sus implicaciones en relación con la pantalla darán como resultado una velocidad aparentemente distinta, de acuerdo con las medidas visuales del recorrido. Para que haya raccord se impone el corregir o equilibrar la velocidad de ejecución del movimiento con el fin de conseguir una continuidad aparente entre los dos planos que lo desglosan. En la jerga de la profesión se habla de "falsear" el movimiento, lo que significa ralentizar la velocidad del puño que cae sobre la mesa en plano de detalle para conseguir la continuidad aparente que se erige como norma primera de la unión entre los dos planos que estamos utilizando como ejemplo.

4.2.1.2. Corte de plano y continuidad

El desglose narrativo de la escena en planos conllevaba el abandono de cualquier truco óptico que pudiera estorbar la continuidad aparente cuando resultara necesaria. Esto equivale a decir que la utilización del plano como unidad narrativa podía exigir el empalme por corte directo y, con él, la presencia del raccord. El raccord resultaba así un elemento básico de la continuidad en el sentido de que entre un plano y otro se habían de dar unas concordancias directas, de forma que uno determinara al otro y este fuera la continuación de aquel.

Aunque con algunas reservas, sobre todo en lo que concierne al cambio de angulación, cabe aplicar a las películas de Griffith la descripción que, en términos generales, realiza Jean Mitry:

"Hasta 1925, se hacía coincidir los cambios de plano con un cambio de angulación. A un plano general corto de frente le sucedían un plano total visto de costado, luego un plano de cintura visto de tres cuartos y así de continuo. De esta manera, si las posiciones relati-

vas de los personajes no era exactamente las mismas cuando se pasaba del plano general corto al plano total, el cambio del punto de vista volvía la cosa imperceptible.

Este método facilitaba el montaje y los films mediocres eludían el problema intercalando subtítulos entre la mayoría de los planos. En efecto, las escenas se rodaban según un orden que no era forzosamente el de la acción, y la 'script-girl' no existía" (24).

Quizá estas últimas observaciones nos sirvan para explicar, a partir del visionado, lo que realmente ocurre en los filmes del realizador americano.

Se suelen respetar habitualmente en ellos casi todos los tipos de *raccord* que hemos estado repasando hace unos momentos, pero falta con mucha frecuencia esa fluidez que en términos de continuidad se logra a partir de la presencia de la *script-girl*. En ocasiones, Griffith intercala dentro de una escena vista en plano general algunas acciones más detalladas sin conseguir la exacta continuidad de los movimientos iniciados en la primera y resueltos en planos más cerrados o, como también solíamos decir en la profesión, más cortos. De

hecho, alguna vez se percibe con claridad cómo los planos insertados rompen por la inmovilidad interna del encuadre la continuidad del movimiento que se venía desarrollando en el plano general. Claro que hay que tener en cuenta que, por otro lado, Griffith está poniendo los rudimentos de lo que hoy entendemos como dinámica del rodaje, es decir, primero se rueda el *plano master* o, en términos menos técnicos, la escena o parte de una escena vista en su conjunto y, después, se procede a rodar los momentos pertenecientes a la misma escena que se quieren resaltar con más detalle. Es comprensible, pues, la imperfección del *raccord* en un planteamiento tan complejo de la puesta en imágenes, opuesto por completo a la sencilla organización del trabajo que requería la escenificación por cuadros.

Pero no es la torpeza o, si se prefiere, el esperable primitivismo que se desprende del visionado de las obras de este maestro del cine lo que más nos interesa destacar ahora, sino la función narrativa que posibilita el *raccord* asociado al empalme por corte directo en el seno de la escena.

En la gran sintagmática del filme narrativo que propugnó Christian Metz hace ya años, la clasificación de los segmentos autónomos, en la que aparecían incluidos algunos tipos de plano, se detenía en la escena creando un vacío entre esta y el plano considerado como unidad básica de la cadena

fílmica. Sin embargo, ya en los filmes de Griffith, sobre todo en los que corresponden a su madurez creativa, se pueden detectar dos funciones muy distintas derivadas del uso del plano: en la primera el plano está directamente articulado con otro o con otros mediante el raccord para describir una acción, en la segunda, el plano o los planos sirven de elementos conectivos entre las distintas acciones que se desarrollan dentro de la escena y, por lo tanto, no aparecen tan sujetos a las imposiciones del raccord. Bien se podría aventurar como hipótesis, a mi entender, que en el primero de los casos el plano o conjunto de planos componen lo que voy a denominar una "unidad de acción", es decir, un segmento narrativo de cierta, aunque siempre relativa autonomía dentro de la escena y que en cuanto a significación estaría a caballo entre esta y el propio plano concebido como unidad básica de la cadena fílmica.

4.2.1.2.1. La "unidad de acción"

La unidad de acción dentro de la escena tiene sentido y lugar a partir de la definitiva aparición del plano, es decir, a partir del concepto analítico del espacio en que

se desarrollan los sucesos de la historia.

No se trata ya de describir la acción como algo global, como una unidad temporal inserta en un decorado que compondría su referencia espacial. Así se representaba, por ejemplo, en el modelo narrativo propio del sistema de coordinación. Tampoco se trata sólo de acercar la cámara a los personajes para ver más de cerca algunas de las acciones que estos ejecutan, como hacía George Albert Smith en "LAS DESVENTURAS DE MARY JANE", filme que ya tuvimos ocasión de comentar. Lo que hace Griffith, en el fondo, es llevar hasta sus últimas consecuencias el descubrimiento del pionero de Brighton y ejercer, desde los dominios del discurso, una selección y una jerarquización de momentos narrativos dentro de la escena siguiendo un orden dramático que se rige por el principio de causalidad. En cada uno de esos momentos narrativos -que yo llamo unidades de acción-, aparecerá una fuerte articulación entre los planos que los componen -si es que son varios- mediante el raccord.

Como siempre, no hay nada mejor que recurrir a casos concretos para demostrar la pertinencia de lo que estamos exponiendo y, al propio tiempo, verificar la hipótesis formulada.

Eligiendo, un poco al azar, alguna escena de los

títulos más representativos de esta etapa, queremos recordar la del asesinato del Mosquetero de los Suburbios -como identifican los carteles al jefe de la banda- en la historia contemporánea de "INTOLERANCIA". Con la excusa de utilizar sus influencias para recuperar al hijo de la chica, nuestro hombre sube a verla y entabla una conversación con ella en el descansillo de la vivienda. Mientras tanto, la Abandonada -el otro protagonista femenino de la historia-, ha despertado de su fingido sueño y, armada con un revólver, ha seguido a su infiel amante hasta la casa. A partir de ahí, la planificación es como sigue:

1. DESCANSILLO DE LA VIVIENDA.

Vistos en plano medio, el jefe de la banda y la chica conversan.

2. LETRERO:

"Entra a buscar la dirección donde se encuentra el niño".

3. Como en 1. Inician la entrada.

4. INTERIOR DE LA VIVIENDA.

Desde dentro de la única habitación de que se compone la vivienda, vemos la entrada de los personajes en plano general. La chica avanza en diagonal hacia cámara para coger una silla mientras el hombre cierra la puerta.

5. PLANO DETALLE de la mano del hombre echando la llave.
6. Como en 4. La chica, que no se ha percatado de la maniobra, le ofrece la silla.
7. DESCANSILLO.

La Abandonada llega al descansillo y se acerca a la puerta.

A partir de aquí asistimos a la alternancia de imágenes correspondientes a los dos personajes que se hallan dentro de la vivienda y a la Abandonada, que escucha y refleja en su rostro el creciente desasosiego que la embarga.

Como era de esperar, los planos 3, 4, 5 y 6 aparecen fuertemente vinculados por el raccord, de forma que la continuidad aparente es poco menos que perfecta. Narrativamen-

te forman, a mi juicio, una unidad de acción que concluye con la llegada del tercer personaje y la alternancia que a partir de ese momento establece Griffith entre dos series de unidades de acción -la del interior y la que tiene lugar en el descansillo- compuestas de un solo plano, si bien es cierto que, cuando quiere resaltar el drama interior de la Abandonada, intenta una aproximación en dos planos a su rostro que, aunque el raccord esta vez no sea perfecto, intencionalmente equivalen también a una sola unidad de acción.

Vamos a trasladarnos ahora a "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN", otro de los filmes que señalan la madurez del quehacer de Griffith, para recabar más ejemplos clarificadores del uso de la unidad de acción. Uno de ellos puede ser la escena del asesinato de Lincoln o, para no extendernos innecesariamente, un fragmento de la misma cuya planificación se desglosa de la siguiente manera:

1. PLANO GENERAL del interior del teatro desde el fondo de la sala.
2. PLANO MEDIO de Elsie y Phil Stoneman. Elsie señala y comenta algo en relación con la zona de palcos, donde se halla el del presidente.

3. LETRERO:

"John Wilkes Booth".

4. PLANO MEDIO, en caché circular, de John Wilkes Booth.

5. PLANO GENERAL de una parte de la platea y, a la derecha, los palcos.

6. PLANO GENERAL CORTO del escenario, donde sigue la representación de la obra.

7. PLANO GENERAL CORTO del palco presidencial. Lincoln y sus acompañantes siguen la representación. Lincoln siente un premonitorio escalofrío.

8. PLANO MEDIO, en caché circular, de John Wilkes Booth que inicia el movimiento de levantarse del asiento.

9. Como el 7. Dando muestras de frío, Lincoln se cubre con la capa.

10. PLANO GENERAL de Booth que sale de su palco al distribuidor. Mira por el ojo de la cerradura al

interior del palco de Lincoln. Saca una pistola y se dispone a actuar.

11. PLANO DETALLE de la pistola en la mano de Booth.
12. Como 10. Tras algún intento fallido, Booth, pistola en mano, abre la puerta del palco presidencial y penetra en él.
13. Como el 7. Booth, a espaldas del presidente, dispara contra él. Lincoln, herido de muerte, deja caer la cabeza sobre el pecho mientras Booth se encarama sobre el antepecho del palco.
14. PLANO GENERAL desde el fondo de la sala. Booth salta al escenario y levanta los brazos.
15. LETRERO:

"¡Sic semper tyrannis!".

De estructura más complicada que el anterior, se constata en este ejemplo la presencia de varias unidades de acción enlazadas entre sí por planos de función conectiva, sin un interés especial para el desarrollo de la narración, aunque lo puedan tener para el *tempo* dramático que se pretende crear.

El fragmento desglosado va antecedido por un letrero en el que se nos informa de la hora y, también, en un loable intento de rigor histórico, el acto y la escena que en ese momento se está representando. Tras el letrero, el primero de los planos reseñados muestra una clara función conectiva, es decir, sirve únicamente como elemento descriptivo, de entrada en situación, sin intervenir para nada en el desarrollo de la acción. Viene después el plano medio de los Stoneman que, si nos saltamos el letrero informativo de las señas de identidad del personaje, se articula directamente con la imagen del asesino. De hecho, el *raccord* de mirada, apoyado por los gestos de Elsie, indican la presencia de una primera unidad de acción. Los planos 5 y 6 ejercen otra vez una función conectiva, ahora entre la unidad de acción que acabamos de dejar y la que enseguida nos espera y que se inicia con un plano general corto del palco, aparentemente conectivo en principio, pero que, a partir del escalofrío del presidente, se comienza a cargar de significación. Se está iniciando con él una segunda unidad de acción en la que -a pesar de algún fallo cuyas causas ya hemos comentado- el *raccord* va estrechando las relaciones entre los planos que la componen y que desembocan en el asesinato y el melodramático salto posterior de Booth al escenario para aclamar la muerte de los tiranos.

Creo que son suficientes los ejemplos expuestos para concluir que, en efecto, el segmento autónomo que llamamos

escena puede albergar dentro de sí otra serie de segmentos menores cargados de significado y que nosotros hemos denominado unidades de acción. Surge de ahí una estructura interna de tales escenas basada en la simultaneidad temporal y en la unidad espacial como referentes generales dentro de los que se articulan unos segmentos espaciotemporales portadores de significación y otros que solamente cumplen funciones conectivas entre aquellos. Los primeros, las unidades de acción, son los verdaderos núcleos narrativos, los encargados de hacer progresar la historia mientras que los segundos son elementos subsidiarios instalados por el discurso para matizar, ambientar o dar un ritmo determinado a la narración. Los elementos conectivos pertenecen, pues, fundamentalmente al ámbito de la connotación.

Quizá convenga añadir, para terminar, que así como las unidades de acción son absolutamente imprescindibles para el desarrollo de la narración, los elementos conectivos pueden ser modificados, intercambiados y hasta eliminados sin que por ello se pierda el hilo del discurso. Y, de hecho, conforman en buena medida el terreno donde se puede ejercer con toda libertad la elipsis, uno de los grandes recursos de la narrativa fílmica.

4.2.2. La segmentación interna de la escena

El término y el concepto de escena son una herencia teatral que, aplicada al cine, viene a indicar una carencia conceptual y terminológica del nuevo medio de expresión. De hecho, sus limitaciones en el terreno del análisis y, a efectos prácticos, en la planificación del guión ponen constantemente en entredicho su valor. Si en su acepción tradicional y también en la consagrada por los semiólogos la escena hace referencia a una unidad espaciotemporal, hay que pensar que en su traspolación al cine bajo esas coordenadas pueden desarrollarse una serie de unidades de acción y, llevándola a su amplitud mínima, puede coincidir con una sola unidad de acción inscrita en un único plano.

A pesar de las dificultades que plantea, vamos a tener siempre en cuenta sus delimitaciones espaciotemporales como tradicionalmente se vienen entendiendo para intentar una aproximación a este concepto relativamente confuso en su aplicación al cine. Demos por aceptado, pues, que en relación con el espacio el término comporta la presencia de un solo escenario y en relación con el tiempo una unidad o arco temporal que mide la acción que en dicho escenario se representa.

A David W. Griffith hay que atribuir en buena parte la adaptación enriquecedora de este segmento teatral a la narrativa fílmica. Como en otras ocasiones, el realizador americano lleva a culminación los esbozos intentados por otros pioneros y supera definitivamente la rigidez impuesta por el trasplante de la fórmula a la representación propia del cine. Griffith rompe el corsé de la escena teatral y crea, no exactamente a su imagen y semejanza -como vamos a ver en este análisis-, la escena cinematográfica. De hecho, irá profundizando entre ambas una separación real que las distancia y las hace mutuamente casi irreconocibles en sus grandes obras de madurez.

Para empezar, con los datos analizados hasta el momento cabe decir que, a partir de que la escena puede aparecer narrativamente desglosada en el complejo de segmentos menores que forman las unidades de acción y los planos que hemos denominado conectivos, se provoca un quiebro sustancial de la estructura monolítica que en el aspecto espaciotemporal presenta la escena teatral y presentaba también en la representación fílmica el cuadro o la escena del modelo narrativo propio del sistema de coordinación. No quiere decir esto

-utilizando los conceptos de Metz (25)- que se rompa la sensación unitaria del significado, pero el hecho de que el significante sea fragmentario propicia una articulación discursiva de los elementos espaciotemporales tan flexible que

se pone en entredicho la coincidencia de tiempo fílmico y tiempo real y, quizá también, el axioma clásico de las tres unidades como marco de referencia en el que la escena fílmica, al igual que la teatral, habría de encuadrarse.

Es posible que acabemos de adelantar una primera conclusión con respecto al concepto de escena deducible del planteamiento que de ella hace habitualmente Griffith en sus filmes. Sería correcto entonces dar a dicha conclusión el valor de hipótesis e intentar verificarla con los datos pertinentes que podamos extraer de la descripción llevada a cabo.

Nada tan fácil como volver a la escena de la que extrajimos el fragmento de "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" cuyo desglose hemos transcrito en el apartado anterior y observar la información que transmite el autor mediante dos letreros, el que antecede a la llegada del presidente al teatro y el que anuncia el acto y la escena que se está representando cuando se va a cometer el asesinato. Según el primero, a las ocho y media llega Lincoln al lugar del atentado que, por lo que dice el segundo, se realiza a eso de las diez y media. El referente real del tiempo transcurrido son, pues, dos horas que la representación fílmica resume en 18 segundos o, si queremos prolongarnos hasta el momento en que Booth dispara contra el presidente, en un minuto al que habría que descontar el tiempo

de cuatro letreros insertos entre las imágenes.

Efectivamente, tiempo real y tiempo fílmico son dos vectores que discurren o pueden discurrir por parámetros distintos, pero no sólo -y eso es lo que aquí nos interesa- en lo que concierne en términos generales a toda narración. Ahora no se trata de remarcar esta evidencia sino de comparar los resultados que en lo concerniente a la representación temporal ofrece el cuadro o, también, la escena utilizada como unidad narrativa básica -así lo hacían Williamson y Porter- y el nuevo planteamiento de escena, basado en el plano como unidad elemental, que presentan los filmes de Griffith y que, como ya vimos y analizamos, anticipara George Albert Smith.

Tanto en el cuadro como en la escena utilizada como elemento mínimo de la cadena fílmica aparece la coincidencia de las tres unidades clásicas enmarcando la representación. Desde que los personajes entran en campo hasta que salen, el desarrollo de la acción se percibe como un continuo perfectamente medible por su relación con el fondo, es decir, con el decorado. Condicionados por esta dependencia espaciotemporal, los cineastas, tanto en los tipos de organización narrativa propios de la coordinación como en el basado en las acciones simultáneas, se veían obligados a diseccionar cuidadosamente el argumento con el fin de aislar los momentos o núcleos imprescindibles para el progreso gradual y comprensible de la

narración. Por otro lado, los momentos elegidos, dado que habían de ser representados en un solo plano general, requerían una cierta sencillez expositiva o, lo que es lo mismo, una necesaria depuración de los componentes dramáticos. En última instancia, el *deus ex machina* venía a resolver las situaciones de difícil comprensión o a cubrir hiatos diegéticos que dejaban llena de lagunas la narración.

Algunos ejemplos evidentes de lo que acabamos de decir se pueden rastrear en la por muchos motivos magnífica cinta de Edwin S. Porter "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", utilizada y analizada por nosotros como paradigma del tipo de relato basado en las acciones simultáneas. Es evidente que si quisiéramos echar nuestra mirada más lejos los casos se multiplicarían, pero hemos optado por recurrir al filme de Porter porque se acerca mucho más -y servirá de inspiración y modelo- a los planteamientos de Griffith.

Si intentamos recordar la planificación de aquel filme, transcrita y corregida por nosotros en el apartado 3.1.7.1., constataremos cómo en una de las escenas -que, insisto, se van acercando al valor de plano en la dinámica del montaje- los bandidos llegan hasta los caballos que tenían escondidos y se disponen a proseguir con ellos la huida. Acto seguido la narración nos transporta a la oficina de telégrafos para ver cómo es liberado por su hija el telegrafista tras de

lo cual, en otra escena, pasamos al salón del pueblo en el que, en un momento determinado, aparece nuestro telegrafista y da la voz de alarma. El baile se disuelve y los hombres toman sus armas y salen del local. Las dos escenas que siguen nos parecen confusas por los saltos diegéticos que suponen: en la primera asistimos a una persecución, con disparos y heridos de por medio; en la segunda vemos en primer término a los bandidos repartiéndose el botín, sus caballos en segundo término y, al fondo, a los perseguidores que avanzan a pie y comienzan a disparar sus armas dando inicio a la refriega con que se resuelve la historia si no queremos tener en cuenta el plano suelto y, como señalábamos, descontextualizado del jefe de la banda disparando hacia la cámara.

Saltos narrativos y soluciones mediante el socorrido recurso del *deus ex machina* abundan, por fuerza, en las narraciones sujetas al desglose del argumento en escenas donde las tres unidades se imponen al discurso fílmico. Y resulta poco menos que inimaginable la representación del asesinato del presidente Lincoln en una sola escena con los planteamientos narrativos precedentes, tanto los basados en la coordinación temporal como el que se caracteriza por la presencia de las acciones simultáneas.

Lo que hace Griffith en muchos casos es, mediante el desglose en planos y en unidades de acción, trasladar la

tos narrativos precedentes, tanto los basados en la coordinación temporal como el que se caracteriza por la presencia de las acciones simultáneas.

Lo que hace Griffith en muchos casos es, mediante el desglose en planos y en unidades de acción, trasladar la articulación espaciotemporal propia de las acciones simultáneas -que, como en su momento veíamos, está basada en la concatenación causal- al interior de la escena liberándola así de la obligada coerción al marco de las tres unidades clásicas. La acción ya no será un parámetro global y lineal sino una sucesión de momentos que pueden ser continuos o discretos en dependencia del *raccord* que se establezca entre ellos; cada momento de acción se corresponderá con un punto de vista de la cámara y arrastrará consigo sus correspondientes vectores espaciales y temporales. Esto es, más o menos, lo que quiere expresar V.I.Pudovkin cuando, trasladando la perspectiva al terreno del director de cine, afirma:

"If, on the other hand, we consider the work of the film director, then it appears that the active raw material is no other than those 'pieces of celluloid' on which, from various viewpoints, the separate movements of the action have been shot. From nothing but these pieces is created those appearan-

ces upon the screen that form the filmic representation of the action shot. And thus the material of the film director consists not of real processes happening in real space and real time, but of those pieces of celluloid on which these processes have been recorded. This celluloid is entirely subject to the will of the director who edits it. He can, in the composition of the filmic form of any given appearance, eliminate all points of interval, and thus concentrate the action in time to the highest degree he may require" (26).

La aparición de las acciones simultáneas en el seno de la escena -algo que da por supuesto Pudovkin-, posibilitadas por la segmentación que producen los planos y las unidades de acción, da lugar, pues, a una articulación interna de los parámetros espaciales y temporales presidida por la acción que de alguna manera independiza a esta de las coordenadas impuestas por el espacio global y el tiempo como devenir lineal que presidían la representación inserta en el cuadro o en la escena vista en plano único. Las posibilidades que se abren así al discurso fílmico hacen de él el determinante principal -por no de decir absoluto- de la estructura de la narración.

Con todo, como hemos apuntado en más de una ocasión, la fragmentación interna de la escena no significa que Griffith renuncie definitivamente al esquema de representación basado en el plano general y en el punto de vista único, esquema que inevitablemente conlleva la presencia de las tres unidades clásicas. Al hablar de la superación de dicho planteamiento no he pretendido dar a entender con ello su abandono sino, más bien, a mi entender, la liberación del sistema de coordinación que lo sustentaba.

Por otro lado, la fragmentación interna de la escena no tiene por qué instaurar automáticamente unas relaciones basadas en la simultaneidad. También los planos y las unidades de acción que la desglosan pueden generar relaciones consecutivas entre ellos, enriqueciendo así las posibilidades del discurso. En cualquiera de los casos, la escena, como bien apreciaba Metz, sigue manteniendo una cierta unidad de significado que permite su concatenación o articulación como segmento de autonomía relativa en la cadena fílmica y este hecho nos devuelve otra vez al tema del *raccord* o continuidad aparente de la representación.

4.2.2.1. Articulación de escenas y continuidad

el discurso fílmico determinando, a partir de su correlación, las unidades o segmentos que lo componen y abriendo así paso al eje transversal y unificador del sentido.

A mi juicio, desde la perspectiva de la continuidad cobra la escena -y, también, como hemos visto, otros segmentos del discurso- una dimensión nueva que en ciertos aspectos se aleja del concepto tradicional salvando siempre la unidad de significado a la que hacíamos referencia en el último párrafo del apartado anterior.

Lo que a veces no se puede salvar -al menos sin graves fisuras- es el aspecto de unidad espacial que conlleva la escena en su asociación mental con un único y determinado lugar físico que en el teatro se corresponde con el escenario. No es infrecuente en la obra de Griffith encontrar dos espacios distintos tan estrechamente articulados entre sí por la acción que compongan una sola unidad de significado o, como preferimos llamarla nosotros, de acción dentro de lo que en ese caso se impone también -desde la continuidad- como una sola escena.

Vamos a recordar un fragmento del episodio actual de "INTOLERANCIA" para esclarecer en lo posible, con los datos pertinentes como lugar de referencia, los resultados a los que nos lleva el análisis que estamos realizando:

1. RÓTULO:

"Reanudamos nuestro episodio de hoy. Como los dividendos de las fábricas Jenkins no pueden complacer las crecientes demandas de las caridades de la señorita Jenkins, ella se queja a su hermano y este decide tomar medidas".

2. PLANO GENERAL DEL DESPACHO DE JENKINS. Se ve a Jenkins sentado y a su secretario a su lado, de pie. Entra la hermana y viene a sentarse junto a la mesa.

3. PLANO MEDIO (por raccord en eje) de Jenkins y su hermana. Más al fondo, detrás de Jenkins, el secretario habla por teléfono y le pasa el aparato a Jenkins.

4. PLANO AMERICANO. Enmarcado por caché circular, el director de la fábrica habla por teléfono. Asiente.
Nota.- Los dos supuestos interlocutores están encuadrados en posición muy parecida, es decir, aparecen en la zona derecha de la pantalla y mirando en tres cuartos hacia la izquierda.

5. Como 3. Jenkins continúa hablando por teléfono.

6. RÓTULO:

"Ordene un recorte del diez por ciento en todos los salarios".

7. PLANO MEDIO. Enmarcado por caché circular, el director de la fábrica termina de hablar y cuelga el teléfono con gesto de consternación. CIERRE INCOMPLETO DE IRIS.

8. ABRE IRIS sobre PLANO GENERAL de multitud efervescente a la entrada de la fábrica. La verja está abierta.

9. ABRE DE NEGRO sobre PLANO GENERAL CORTO del director que comprueba la colocación en el tablón de anuncios de la orden dada por Jenkins.

Nota.- Los planos 8 y 9 están tomados desde una posición alta, es decir, son "picados".

10. PLANO GENERAL de la multitud a la entrada de la fábrica. Crece la agitación.

11. RÓTULO:

"Se declara una gran huelga".

Aunque ciertos efectos ópticos no indiquen de por sí un signo de puntuación en los filmes de Griffith, un rótulo inicial y un cierre incompleto de iris al final del plano que en el desglose lleva el número 7 parecen acotar en este caso los límites de lo que en un guión cinematográfico entenderíamos por escena. Si quisiéramos cerciorarnos mejor, tendríamos que utilizar como criterio el raccord para constatar que entre los planos 1 y 7 (para simplificar no excluimos de la numeración los rótulos aunque, evidentemente, no sean considerados como planos) se mantiene la continuidad mientras que entre el 7 y el 8 puede haber otro tipo de concatenaciones que podrían incluir a este último en la escena -por ejemplo, que se tratara de la representación de un contenido de conciencia-, pero no es posible afirmar que sean en apariencia continuos.

A tenor de estas consideraciones estaríamos, pues, ante una escena con segmentación interna fuertemente vinculada por el raccord y con un sentido o significado unitario claro. Pero si queremos analizar más en detalle cómo están articulados entre sí los distintos segmentos o unidades narrativas que la componen, nos encontramos con una primera unidad de acción compuesta por los planos 2 y 3 que genera y entra en combina-

ción con una segunda unidad de acción (planos 3,4,5 y 7) mediante el montaje alternado. Para deshacer toda duda al respecto de las dos unidades de acción presentes en la escena y de la relación que se establece entre ellas basta analizar la información que nos ofrece el rótulo inicial donde se nos dice que la señorita Jenkins va a quejarse a su hermano (primera unidad) y que este decide tomar medidas (segunda unidad), es decir que las quejas generan la llamada telefónica y dan paso así, dentro del mismo plano, a la segunda unidad de acción: una concatenación tan robusta que vincula indisolublemente a ambas unidades.

Basada en el montaje alternado y, con más exactitud, en la simultaneidad temporal, la segunda unidad de acción establece una sorprendente relación de continuidad entre dos espacios distintos sin romper, eso sí, la unidad de significado que se desprende de la escena. De hecho, la conversación telefónica entre Jenkins y el director de la fábrica responde en su planteamiento a la dinámica del plano-contraplano, una segmentación nacida en el seno de la escena y sustentada sobre la simultaneidad temporal. Corroborar este hecho un dato a tener en cuenta: habitualmente Griffith abre las escenas con un plano general mientras que aquí no vemos el despacho del director sino sólo a este y parte de la mesa.

Tendríamos, por lo tanto, en el caso analizado una

escena que presenta una perceptible e identificable unidad de significado, una coherencia interna derivada de la propia acción, una sucesión temporal común y, sin embargo, una dislocación evidente del espacio. Habría que concluir, pues, que en ciertos planteamientos de la escena fílmica Griffith rompe la unidad espacial propia del concepto de escena asociado a un único y determinado lugar físico que en el teatro coincide con el escenario.

Volviendo al tema de la continuidad y al enunciado de este apartado, esto es, a la articulación de las escenas propiamente dichas entre sí, merece la pena continuar la transcripción del fragmento que acabamos de analizar si queremos aproximarnos ahora a los grados de cohesión que puede ejercer el *raccord* y, en última instancia, ir clarificando mediante este ejemplo los perfiles de otra de las tradicionales divisiones del filme, la secuencia, recogida también por Metz como segmento autónomo en su propuesta de la gran sintagmática del filme narrativo. Tras el rótulo que, con el número 11 del desglose, anunciaba la declaración de huelga, la planificación que ofrece el visionado directo de la película es como sigue:

12. PLANO GENERAL de un numeroso grupo de obreros participando en un mitin en el patio de la fábrica.

13. RÓTULO:

"Nos rebajan el dinero a nosotros y lo utilizan para hacerse publicidad de que nos están reformando".

14. Vista parcial del grupo de obreros del plano 12. En primer término, algunos de los protagonistas.

15. PLANO GENERAL de los obreros en el patio. Crece la agitación.

16. Colina supuestamente cercana a la fábrica. Algunas casuchas al fondo. PLANO GENERAL de un grupo de mujeres que parecen contemplar desde allí lo que está ocurriendo.

17. ABRE DE NEGRO sobre PLANO GENERAL de una calle del pueblo. Algunas mujeres asomadas a la acera miran en dirección (supuesta) a la fábrica.

18. RÓTULO:

"Los hambrientos aguardan para ocupar sus puestos".

19. PLANO GENERAL de un grupo de hombres que esperan junto a una cancela mirando hacia la fábrica.
20. PLANO GENERAL. En escuadrón de soldados entra en el patio de la fábrica.
21. PLANO GENERAL de los huelguistas que retroceden asustados.
22. PLANO GENERAL. Los soldados se despliegan en líneas tomando posiciones cuerpo a tierra. Varias ametralladoras sobre ruedas son alineadas también.
23. PLANO GENERAL de la casa de la chica que sale al jardincillo para recoger leña en su delantal.
24. PLANO GENERAL de los soldados desplegados, con las armas a punto.
25. PLANO GENERAL CORTO de la primera línea de soldados. Tras ellos, un oficial da una orden.
26. PLANO MEDIO de los soldados cargando y montando las armas.

Nota.- En este plano la cámara se salta el eje de escena y, por lo tanto, el raccord de posición. Hasta ahora los soldados aparecían a la derecha de la pantalla y apuntaban sus armas hacia la izquierda, donde están situados los huelguistas.

27. PLANO GENERAL CORTO de los huelguistas increpando a los soldados.

28. GRAN PLANO GENERAL desde el fondo del patio, con la cámara situada en posición bastante alta. Se ven, desde atrás, las filas de soldados y frente a ellos, con un espacio vacío en medio, los obreros.

Nota.- Ha habido otras posiciones altas de la cámara que no hemos subrayado por no ser tan acusadas como esta. También algún plano desde ángulo bajo, como es el caso de los que encuadran a las familias situadas en la colina.

29. PLANO GENERAL de las familias en la colina. Las mujeres señalan y agitan los puños.

30. PLANO GENERAL CORTO de los soldados abriendo fuego.

A partir de aquí, continuarán alternándose las distintas escenas que ya conocemos a las que hay que añadir la de la guardia de seguridad de la fábrica, de paisano, que toma parte en el tiroteo, la del director que acude a su despacho para informar por teléfono a Jenkins, la de este en su despacho siguiendo y sopesando desde lejos los acontecimientos, la retirada de los huelguistas y la muerte del padre del chico. No transcribo la planificación porque no se añade nada nuevo a lo que ya conocemos si no es la progresiva aceleración y desaceleración del ritmo. Sí quiero reseñar en cambio los planos que, a mi juicio, completan el sentido de este amplio segmento narrativo que parece coincidir con alguno de los conceptos que se han intentado aplicar al término secuencia.

Todos los planos transcritos hasta ahora van acompañados de caché en alguna de sus variadas formas, es decir que, como en su momento apuntábamos, Griffith se sirve de este recurso óptico para ejercer una connotación sistemática de la imagen que, a mi entender, trasciende la evidente matización compositiva para adentrarse en otros terrenos propios de la narrativa y, también, de la psicología. Pero algunos de los planos que ahora vamos a reseñar y que cierran el fragmento, además del caché presentan -como ocurrió también en alguna ocasión al principio- el uso del fundido y esto añade una variación de la que merece la pena tomar nota para

el análisis de los recursos ópticos:

- PLANO GENERAL del despacho de Jenkins. Se ve a Jenkins solo, sentado en medio del despacho. FUNDE A NEGRO.
- PLANO MEDIO del muchacho junto a su padre inerte, tendido en el suelo. FUNDE A NEGRO.
- PLANO GENERAL del jardín de la casa de la chica. Entra en cuadro esta por la derecha para recibir a su padre. Tras el encuentro, ambos salen por la derecha.
- PLANO MEDIO de padre e hija que entran por la izquierda y caminan hacia la casa, situada al fondo.
- PLANO MEDIO de ambos que cruzan la pantalla de izquierda a derecha buscando el refugio de los muros domésticos.
- RÓTULO que informa de que las víctimas de las ambiciones de Jenkins se ven obligadas a emigrar a la cercana gran ciudad.

Una primera lectura del fragmento desglosado es suficiente para comprender que Griffith está utilizando el montaje alternado para, con la simultaneidad como base común de las acciones implicadas, componer un gran cuadro o, mejor, un espectacular retablo en movimiento que, trasladándonos con la imaginación a su época, es de suponer que dejaría boquiabiertos a sus contemporáneos. Pero no es tanto el resultado lo que ahora nos interesa destacar sino los mecanismos que emplea para lograrlo.

Es interesante notar que las acciones simultáneas rebosan, podríamos decir, de nivel para instalarse -como veíamos en uno de los modelos de la etapa anterior- entre los segmentos autónomos que denominamos escenas, pero multiplicando el número de los elementos en juego.

La concatenación causal se dispara a su vez en variadas trayectorias para entrelazar las distintas situaciones. Y esto nos lleva a una segunda lectura, más analítica, para descubrir los recursos de continuidad que se están utilizando.

Constatamos así que sólo en contadas ocasiones, al comienzo y ya en el tramo de la resolución de los hechos narrados, interpone Griffith un recurso óptico entre varias escenas. Recurso que rompe por la excepcionalidad de su uso

la articulación mediante corte seco, como dicen los franceses, o simplemente por corte o corte directo, como preferimos los españoles, que será la práctica habitual a lo largo del fragmento.

Para la consecución de la continuidad aparente, el corte directo implica la presencia de alguno o de varios de los tipos de raccord que en su momento nos detuvimos a describir. Por principio, en caso de ausencia de raccord habría que concluir que las imágenes de las varias escenas que se suceden en la pantalla no son entre sí visual y, por lo tanto, inmediatamente relacionables. Esto quiere decir que habrá que esperar un momento posterior de su devenir para descubrir una posible relación visual o, en todo caso, recurrir a la concatenación causal que se pueda dar entre ellas para descubrir otra aproximación menos observable directamente, pero que deje a salvo la continuidad diegética.

Volviendo a la planificación transcrita y, más concretamente, a la segunda parte del fragmento, podemos constatar que, excepto los planos 23 y 26, todos los demás, aunque pertenezcan a distintas escenas, mantienen el raccord de mirada: el eje de mirada de los huelguistas es predominantemente de izquierda a derecha mientras que el de las personas de la colina va de derecha a izquierda, lo mismo que, un poco en diagonal, el de los obreros sin trabajo que esperan junto

a la cancela. Las mujeres asomadas a la calle del pueblo y, también, la chica en las apariciones que habrá de ella más allá del último plano en el que, por abreviar, hemos cerrado el desglose acusan en su mirada una diagonal, siempre de derecha a izquierda, más acusada. Finalmente, los soldados que se enfrentan a los obreros mantendrán a su vez el eje de derecha a izquierda.

Si quisiéramos matizar con mayor exactitud la orientación de los distintos ejes reseñados, obtendríamos probablemente un mapa bastante aproximado de las posiciones relativas de los distintos grupos y personajes con respecto a la fábrica y a los obreros en huelga pues, como quedó indicado cuando tratamos del raccord, el de posición se deriva del de mirada. Pero no vamos a entretenernos en ello y sí en investigar lo que ocurre con los dos planos que parecen no respetar la aparente continuidad visual que los otros muestran.

El plano 26 corresponde al momento en que los soldados cargan y montan sus armas tras la orden recibida en el plano anterior. Forma con él y con el que antecede a ambos una unidad de acción que Griffith organiza acortando progresivamente el tamaño desde el plano general con que se inicia hasta el plano medio en que vemos con detalle la puesta a punto de las armas. No hay, pues, ninguna razón ostensible para el salto de eje y, con él, la ruptura del raccord a menos

que se trate de un error -no demasiado inesperable- durante el rodaje o de un intento de experimentación con el eje de escena. Me inclino por la primera de las suposiciones ya que de aceptar la segunda, si bien es cierto que tampoco sería un absurdo dado el continuo afán investigador que demuestra el realizador americano, nos encontraríamos ante una propuesta narrativa tan avanzada que habrán de pasar muchísimos años antes de encontrar algo equivalente en el devenir de la producción cinematográfica. De todas formas, la concatenación causal entre la orden y su cumplimiento es bastante evidente y va arropada además por la continuidad que aportan los personajes y los objetos encuadrados.

En el plano 23, donde vemos a la chica salir al jardincillo o patio delantero de la casa para recoger algunas astillas en su delantal, sí podemos asegurar que existe una propuesta novedosa y consciente por parte Griffith con respecto de la continuidad visual aparente. Quizá se deba a que quiere remarcar con ello la inocencia del personaje, pero lo cierto es que en términos de continuidad visual y, también, si pretendemos tener en cuenta la concatenación causal este plano queda de momento en el aire esperando los lazos que puedan unirlo -y que lo unirán más adelante- con el desarrollo de los trágicos acontecimientos. Cuando ello suceda, el raccord se presentará con mucha más fuerza arrastrando consigo y potenciando así la tensión dramática que le tocará vivir al

personaje.

Para concluir el análisis del fragmento, vamos ahora a detenernos un momento en aquellos planos en los que Griffith renuncia al corte directo e interpone un recurso óptico entre estos y los que les siguen en la cadena del montaje.

Si nos trasladamos al desglose de la primera parte observaremos que el plano 7, en el que se ve cómo el director de la fábrica reacciona con consternación ante la orden recibida, concluye con un cierre incompleto de iris que se complementa con el efecto contrario en el inicio del plano siguiente, donde vemos a los obreros alterados. No hay *raccord* visual entre uno y otro plano, pero sí una concatenación causal tan evidente que la continuidad diegética queda en principio a salvo. Ahora bien, el efecto óptico interpuesto ofrece la posibilidad de una doble lectura que conviene someter a consideración: se podría tratar, en primer lugar, de un plano intemporal, es decir, de un contenido de conciencia del director -en este caso una visión imaginaria o *flash forward*- que anticipa las previsibles consecuencias de la orden recibida; como alternativa, nos encontraríamos ante un salto temporal codificado mediante el recurso descrito.

Para confirmar la validez de una de las dos lecturas hay que recurrir a los datos recogidos durante la descripción

con el fin de establecer comparaciones que nos ayuden a salir de dudas. Veíamos allí que cuando Griffith pretende representar un contenido de conciencia opta por la intercalación de la imagen pensada entre dos planos del sujeto pensante o, con más frecuencia, por la interposición del fundido entre el personaje y el objeto de su pensamiento. Sería, pues, una solución excepcional -aunque no por ello descartable- en los filmes del realizador americano el recurso al cierre y apertura del iris para la representación de un contenido de conciencia.

La otra posible lectura es que nos encontremos ante un código temporal que, respondiendo a la lógica de los acontecimientos, quiere indicar un paso de tiempo entre la emisión de la orden y su conocimiento y la consiguiente reacción por parte de los obreros. En caso de optar por esta segunda interpretación, habría que admitir que el plano siguiente, donde vemos al director controlando la colocación de la orden en los tablones de anuncios, al ir introducido por una apertura de negro, supondría un paso todavía mayor de tiempo, salto temporal que, por otro lado, implicaría una contradicción en la lógica del desarrollo de los hechos pues no sería comprensible que la agitación de los obreros anteceda a la divulgación de la orden por la que se les reducen los salarios.

Tras estas consideraciones me inclino por la primera de las interpretaciones dejando constancia, una vez más, de lo difícil que resulta en ocasiones leer con claridad unos códigos que, a mi entender, se hallan todavía en fase de formalización y, por lo tanto, presentan con frecuencia valores poco estables.

Algo parecido nos vamos a encontrar en la resolución de las escenas en las que participan algunos de los protagonistas del episodio actual de "INTOLERANCIA" y que se han visto implicados en los hechos que narra el fragmento de la huelga. Si nos trasladamos al desglose de los planos finales, contemplaremos al muchacho sosteniendo entre sus brazos el cuerpo abatido e inerte de su padre. La imagen cierra a negro para, acto seguido, dar entrada al plano en el que vemos a Jenkins solo y pensativo en su despacho. Otro cierre a negro da paso a los tres planos -una clara unidad de acción- que narran la vuelta al hogar del padre de la muchacha después de haber participado en los trágicos acontecimientos. El rótulo que aparece por corte tras dicha unidad de acción señala, en principio, el final del fragmento o, como preferirían algunos, de la secuencia.

Resulta evidente que los fundidos repetidos no están indicando aquí un paso de tiempo entre los planos afectados y, por lo tanto, en el seno del fragmento o secuencia -algo

que también sería insólito en los filmes de Griffith- sino que, en todo caso, están remarcando el final de la misma, al margen de otras connotaciones posibles -y de lectura perfectamente legítima- que nos llevarían a extraer consideraciones de tipo moral o filosófico sobre las causas y los efectos de la intolerancia, algo que estaría muy a tono con el tema y el mensaje que el realizador americano pretende transmitir a lo largo de todo el filme. En cualquier caso, nada nos impide afirmar que los dos fundidos con que se cierran las escenas resolutivas presentan un valor de codificación equivalente al del rótulo que da fin al fragmento si se toma como un punto y aparte narrativo que necesariamente implica un cambio de segmento autónomo, pero más limitado si al rótulo se le atribuye además -y así ha de ser- el valor añadido de paso temporal.

Siguiendo con el análisis de la articulación de escenas en relación con la continuidad a lo largo de la obra de Griffith parecerá obvio afirmar que no siempre se percibe una cohesión tan férrea como la que muestran las acciones simultáneas en el ejemplo que acabamos de desglosar. Quizá sería posible establecer mediante un meticuloso estudio la gradación paradigmática del código o, mejor, conjunto de códigos que se engloban bajo el polivalente concepto de continuidad y a partir de esa gradación someter a examen las relaciones sintagmáticas presentes en el texto o conjunto de

textos que componen cada filme. Ello ayudaría sin duda a determinar las señas de identidad de los segmentos autónomos, textos o, como se ha dicho tradicionalmente, grandes divisiones del filme narrativo con mucha mayor claridad de la que hasta ahora se ha conseguido lograr.

A ese planteamiento -aunque sin pretensiones de exhaustividad- nos está en cierto sentido llevando la dinámica propia de este trabajo, sobre todo la constante preocupación por descifrar los complejos resortes de la articulación espaciotemporal que se dan en la narrativa fílmica y, en especial, en las propuestas de Griffith.

Volviendo a ellas, vamos a recordar el desglose de otro fragmento de "INTOLERANCIA" -precisamente el que introduce el rótulo que cerraba el que acabamos de analizar- para constatar otros grados de continuidad detectables en la articulación de varias escenas, no sometidas esta vez a la fuerte cohesión que proporciona la simultaneidad sino desgranadas en la progresión que desarrolla la consecución temporal. Su desglose lo consignamos ya en el apartado 4.1.10., cuando describíamos la multiplicidad de las acciones simultáneas. Pero no se trata ahora de incidir en dichas acciones sino de analizar el principio del fragmento, donde el montaje alternado no ha comenzado todavía a operar. Por comodidad trasladaremos aquí la parte del desglose que nos interesa y que se

inicia con el rótulo que daba fin al fragmento de la huelga, un rótulo que, como hemos visto, sirve también de código temporal.

1. RÓTULO:

"El éxodo trae un tiempo de espera. Obligadas a buscar empleo en otra parte, muchas víctimas de las ambiciones de Jenkins se dirigen a la cercana gran ciudad, el muchacho entre ellas".

2. PLANO GENERAL: fachadas de casas de obreros vistas en diagonal (izquierda-derecha).

Sale de su casa el chico, cargado con una maleta. Se detiene un momento, como resistiéndose a marchar. Avanza después hasta sobrepasar la cámara por la derecha.

3. PLANO GENERAL (más cercano): fachadas de la otra acera.

Sentada en primer término (ángulo inferior derecho) se halla una mujer joven a la que por los letreros conoceremos como "la abandonada". Entra en campo el

chico desde el fondo izquierdo. Se detiene a unos pasos de ella.

4. RÓTULO:

"Sin amigos, sola, como resultado de la huelga".

5. PLANO MEDIO de "la abandonada", encuadrada con chaché circular.

6. (Como 3.) El chico avanza hasta ella y saluda. La mujer se levanta (quedan los dos en plano americano). Se dan la mano. El chico parece dudar otra vez. Después se decide y sobrepasa la cámara por la derecha.

7. RÓTULO:

"Y también la muchacha con su padre".

8. PLANO GENERAL de la fachada de la casa de la muchacha.

El padre y la chica salen con su equipaje. Cierran la cancela del jardincillo. Avanzan hacia el centro del campo encuadrado. Se detienen en un gesto de

despedida del lugar y salen sobrepasando la cámara por la izquierda.

CIERRE INCOMPLETO DE IRIS.

9. PLANO GENERAL de fachadas (como en 3.)

Sale "la abandonada" (en plano americano) con equipaje y avanza hacia la cámara.

10. RÓTULO:

"El azar los conduce a todos al mismo barrio".

Cuatro escenas bien diferenciadas contiene este fragmento que, por sus características, bien puede reclamar para sí la categoría de secuencia tanto en la más ajustada de las concepciones tradicionales como en la propuesta por Metz en su gran sintagmática. La primera de dichas escenas va introducida por el rótulo que sirve también de paso a la secuencia y abarca, en puridad, un solo plano en el que vemos al muchacho salir de su casa y desaparecer de campo por la derecha. Se pasa por corte a la segunda escena que incluye los planos 3, 5 y 6, además del rótulo que presenta a la que en adelante será identificada como "la Abandonada" y que hemos numerado con el 4. La tercera escena va introducida por otro

rótulo, el 7, y se desarrolla también en un solo plano que concluye con un cierre incompleto del iris. Por último, la cuarta corresponde al plano 9 que finaliza con la entrada de un rótulo que, como el primero, además de la función informativa sirve a su vez para marcar el límite de la secuencia y dar paso a la siguiente.

La consecución temporal entre las escenas primera, segunda y cuarta es evidente y aparece determinada por el desarrollo de las acciones. La tercera, en cambio, entra en el orden lineal de los acontecimientos mediante el rótulo que la introduce y el puesto que ocupa en la cadena narrativa.

Aunque en el paso de la primera a la segunda escena, resuelto por la salida y entrada del personaje, pueda actuar la elipsis, sus efectos apenas resultan perceptibles debido a la fuerte presencia del raccord de dirección. En principio, pues, es admisible la continuidad temporal entre ambas. Consecución, pero no sucesión o continuidad se da entre estas y la tercera si bien es cierto que el hiato o salto de tiempo que se establece entre ellas queda aminorado por la similitud temática -el forzado abandono del hogar- y el destino común del viaje que, como informaba el rótulo de entrada a la secuencia, no es otro que la gran ciudad. Elipsis temporal parece haber también en el paso de la tercera a la cuarta escena, posiblemente remarcado por el cierre del iris con que

remata la primera de las dos.

Retomando la lectura del fragmento, constatamos el paso por corte de la primera a la segunda escena, la interposición de un rótulo introductorio entre esta y la tercera y, finalmente, el recurso óptico del cierre del iris -incompleto en este caso- que separa la tercera de la cuarta.

Está claro, a mi juicio, que el raccord asociado al corte de plano está postulando y evidenciando un apreciable grado de continuidad entre las dos primeras escenas mientras que el rótulo y el cierre del iris inciden en la discontinuidad o -para ser más exactos- en el menor grado de continuidad que presentan la tercera y la cuarta con respecto de las demás. Por otro lado, parece aceptable que en este caso rótulo y cierre incompleto del iris presentan una función codificadora equivalente, de legitimable valor temporal.

Al hilo de los últimos ejemplos transcritos para el análisis y sin perder de vista la gradación de la continuidad que estamos comprobando en los filmes de Griffith, van aflorando las distintas y, a veces, asociadas funciones que el realizador americano asigna a los rótulos y que ya dejamos esbozadas durante la recogida de datos. Al principio del filme, el rótulo es un elemento de información sobre los acontecimientos que se van a representar. Insertado dentro de

la escena, por lo general aporta información sobre alguno de los personajes sin eludir, cuando resulta necesario, alguna escueta transcripción del diálogo. Colocado entre dos escenas o dos secuencias, el rótulo será meramente informativo si los acontecimientos se pueden considerar contemporáneos entre sí mientras que si son consecutivos suele adquirir dos valores añadidos: el de signo de puntuación y el de paso temporal por lo que, en esos sentidos, cumple una función equivalente a la de algunos de los efectos ópticos utilizados como códigos.

Un ejemplo muy claro de los variados usos del rótulo que hemos reseñado lo podemos encontrar en las escenas con que da comienzo "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" que, al mismo tiempo, nos van a servir para marcar el contorno de otro grado de continuidad bastante más laxo que los anteriores. Su planificación, desglosada por escenas, se desarrolla de la siguiente manera:

1. RÓTULO:

"Al traer a los africanos a América se sentaron las primeras semillas de la desunión".

2. PLANO AMERICANO de un clérigo y de un guardián situados repectivamente a izquierda y derecha de la pantalla. Entre ellos avanza una fila de esclavos sobre los que el clérigo invoca la bendición.

3. RÓTULO:

"Los abolicionistas del siglo XIX exigiendo la emancipación de los esclavos".

4. Escena compuesta de seis planos unidos por corte en la que vemos una reunión patrocinada y dirigida por los abolicionistas en la que participan, además de blancos, personas de color.

5. RÓTULO:

"En 1860 un gran líder parlamentario, al que llamaremos Austin Stoneman, ascendía en la Cámara de Representantes. Le vemos en su casa de Washington con su hija Elsie".

6. Escena compuesta de dos planos unidos por corte que se desarrolla en la sala de estar de los Stoneman.

7. RÓTULO:

"Los hermanos de Elsie en la casa de campo de Stoneman en Pensilvania".

8. Escena compuesta de un solo plano que, tras unos segundos fijo, se desarrolla en panorámica. Mientras se mantiene fijo, vemos a los dos hermanos que comentan una carta que uno de ellos tiene en la mano. Se intercala un RÓTULO: *"Aquí tienes la carta que le escribí a Ben Cameron".*

Prosigue el plano, ya en panorámica, donde se intercala como inserto -al menos en la versión española- el texto de la carta.

9. RÓTULO:

"Piedmont, en Carolina del Sur. El hogar de los Cameron, donde la vida transcurre tranquila y apacible".

10. En PLANO GENERAL vemos la mitad de la calle y, en perspectiva, la fachada de la casa.

Entra un RÓTULO: *"Ben Cameron, que más tarde será conocido como 'El Pequeño Coronel'".*

PLANO GENERAL CORTO del personaje que se acerca a

la esquina de la calle donde está situada la casa. Le siguen otros planos de la casa y del personaje que llega a ella. En el porche se hallan los componentes de la familia Cameron que, mediante rótulos intercalados entre los planos, irán siendo presentados a los espectadores.

Es evidente que el rótulo que ostenta el número 1 y con el que da comienzo el filme es puramente informativo, mientras que el 3 y el 5, situados entre escenas consecutivas, cumplen también una función temporal. El 7 y el 9, colocados entre acontecimientos que bien pueden ser contemporáneos, son elementos de información como también el intercalado en la escena 8, que transcribe el diálogo. La misma función informativa cumplen los intercalados en la escena 10 con los que nos son presentados los distintos componentes de la familia Cameron.

El otro de los aspectos de interés para el análisis en este fragmento es, como quedó anunciado arriba, el relacionado con la continuidad. Al hablar de los rótulos, he avanzado los dos planteamientos temporales que, a mi entender, presenta el texto: las tres primeras escenas se despliegan en orden consecutivo mientras que desde la tercera en adelante parece imponerse una cierta contemporaneidad ya que resulta de todo

punto imposible entre ellas la consecución y, también, situándonos en el otro extremo de las relaciones temporales, la simultaneidad. De la carencia de todo tipo de *raccord* en el paso de una escena a otra hay que inferir, en principio, que su discurrir no se da en el mismo tiempo sino en la misma época, de ahí que podamos hablar de contemporaneidad y no de simultaneidad entre ellas. La coincidencia temporal no determina pues, en este caso, ningún tipo de relación visual aparente aunque descubramos bajo ellas, como bajo las que siguen un orden consecutivo, los velados lazos de la relación causal que poco a poco las va a ir concatenando a lo largo de la narración.

En realidad lo que ocurre es que nos encontramos ante el planteamiento de la historia o, mejor, ante la presentación de las circunstancias y personajes que, en su previsible interrelación, serán los determinantes de la historia. De momento, el discurso los va dejando como en suspenso a la espera de que salte la chispa que habrá de precipitar el proceso de catálisis que ya se empieza a adivinar.

Tras las anteriores consideraciones habría que concluir afirmando que nos encontramos aproximadamente en el límite extremo de la continuidad espaciotemporal. No es en absoluto esperable, por lo tanto, que ningún tipo de *raccord*

venga a relacionar entre sí las escenas que se suceden en la pantalla aunque, por otro lado, se va perfilando en su devenir una cada vez menos tenue inserción en el tejido de la trama cuyos hilos, como es bien sabido, se entrelazan siguiendo el principio de causalidad.

Sin abandonar la perspectiva de la continuidad, una situación narrativa muy parecida a la que acabamos de dibujar en el análisis del fragmento con que se inicia "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" es la que podría plantear la articulación de varias secuencias en la cadena fílmica siempre que bajo tal denominación sea pertinente sostener la existencia de un segmento o unidad narrativa compuesta de varias escenas. Va siendo hora ya de que entremos en su estudio pues, a partir de los datos que nos aportan los filmes de Griffith, estamos en condiciones de intentar una aproximación al concepto y a los límites de lo que en el terreno de la narrativa fílmica se puede entender por secuencia.

4.2.3. El concepto y los límites de la secuencia

Como vimos en su momento, el término y el concepto

de escena evidencian en su traslado al cine una carencia terminológica y conceptual del nuevo medio de expresión que, al parecer, no se da en el caso de la secuencia, vocablo de raíz latina que, según el diccionario de María Moliner, viene a indicar la *"disposición o serie de ciertas cosas que siguen unas a otras"* o, con mayor precisión, según la Nueva Enciclopedia Larouse, *"serie de cosas que guardan entre sí una determinada relación"*. Esta segunda descripción es la que figura también en el Diccionario de la Real Academia donde se ofrece otra acepción más escueta y general: *"Continuidad o sucesión ordenada"*.

No dejan de recoger también los diccionarios y enciclopedias la aplicación especializada del término a la cinematografía. Así, doña María Moliner afirma de la secuencia que consiste en una *"serie de planos o escenas entre dos interrupciones de tiempo o espacio"* mientras que, otra vez a nuestro juicio con mayor exactitud, el Diccionario de la Real Academia y, tras él, la Nueva Enciclopedia Larouse la definen como *"sucesión no interrumpida de planos o escenas que en una película se refieren a una misma parte o aspecto del argumento"*.

Tomando este último sentido, bien se puede interpretar que el concepto que subyace al término es el de un conjunto de escenas ordenadas según una cierta unidad de

significado. Así lo han entendido siempre un buen número de tratadistas y de críticos a los que se debe lo que nosotros hemos venido calificando en este trabajo como la concepción tradicional.

Uno de los orígenes ciertos de dicha concepción y, quizá también, de la aplicación del vocablo al cine se remonta a Pudovkin quien, en la parte segunda de su "Técnica del film" dedica un capítulo al montaje de la secuencia. Allí se puede leer:

"The guidance of the attention of the spectator to different elements of the developing action in succession is, in general, characteristic of the film. It is its basic method. We have seen that the separate scene, and often even the movement of one man, is built up upon the screen from separate pieces. Now, the film is not simply a collection of different scenes. Just as the pieces are built up into scenes endowed, as it were, with a connected action, so the separate scenes are assembled into groups forming whole sequences. The sequence is constructed (edited) from scenes"
(27).

Dentro de la concepción tradicional de la secuencia, la discusión se ha venido planteando fundamentalmente en torno a su delimitación que, según la mayoría de los autores, no puede ser mecánica, de mera acumulación organizada de escenas, sino dramática, o sea, en función de su significado. Algunos piensan que cada secuencia viene a ser como una de las grandes líneas temáticas que el filme desarrolla. Otros -quizá más cercanos a las ideas de Pudovkin-, ven en las secuencias grandes unidades espaciotemporales donde se da una diversificación espacial dentro de una cierta continuidad de acción, de forma que la secuencia, en última instancia, viene a ser determinada por esa misma acción cuyo desarrollo, sea real o virtual, es decir, representado o supuesto mediante elipsis presenta un objetivo preciso que da sentido y unidad final a la acción y, con ella, a la secuencia.

Los críticos de esta concepción arguyen que es habitual que las varias secuencias dramáticas de un filme se entrecrucen constantemente haciendo casi imposible la pretendida delimitación. Para ellos cuál ha de ser el punto de partida y cuál el de conclusión de una secuencia en un filme es algo sumamente complejo, pues, de determinar. Tanto es así que hay quien llega a opinar que todo filme es una gran secuencia cuyos límites coinciden con su primer y su último fotograma.

Los cineastas, en general, opinan que conviene mantenerse al margen de toda esta discusión que no haría sino complicar innecesariamente el quehacer cinematográfico y prefieren utilizar el concepto de secuencia como una de las grandes divisiones del filme -parecida al capítulo del libro- mientras que para su trabajo suelen hablar de "secuencia mecánica" que en su descripción se aproxima con bastante exactitud a la escena tal y como la ha ido descubriendo el análisis que hemos realizado sobre los datos que aporta la obra de Griffith.

Christian Metz parece no desconocer esa postura de los profesionales del cine cuando afirma:

"En el ambiente cinematográfico, el término 'secuencia' designa cualquier sucesión de planos que formen una unidad, es decir, cualquier segmento autónomo con excepción del plano autónomo; la 'secuencia' en el sentido corriente es pues lo que llamaríamos un 'sintagma autónomo', y nuestro cuadro cuenta seis clases de ellos; por ello precisamos llamar 'secuencias propiamente dichas' a dos clases de sintagmas autónomos que ahora definiremos"
(28).

En realidad, en el cuadro propuesto por Metz en la segunda versión de la gran sintagmática son ocho -y no seis- los segmentos autónomos que aparecen:

1. El **plano autónomo** con dos subtipos: el plano secuencia y las inserciones, de las que consigna cuatro clases.
2. El **sintagma paralelo** (acronológico).
3. El **sintagma seriado** (acronológico).
4. El **sintagma descriptivo** (cronológico).
5. El **sintagma alternado** (cronológico y narrativo).
6. La **escena** (sintagma cronológico, narrativo y lineal).
7. La **secuencia por episodios** (sintagma cronológico, narrativo y lineal).
8. La **secuencia ordinaria** (sintagma cronológico, narrativo y lineal).

Si hemos traído a colación la propuesta que hace Metz de una gran sintagmática de la banda de imágenes no es, desde luego, para contrastar con exactitud el número de sintagmas autónomos clasificados sino, sobre todo, con el fin de recabar una aproximación desde la semiología al concepto de secuencia. Para ello conviene comenzar por el principio, esto es, por lo que dicho autor entiende por segmento autónomo antes de entrar en las diferencias específicas que definen a su modo de ver a la secuencia:

"El segmento autónomo es la subdivisión de primer rango del film; es una parte del film y no una parte de parte (...) Sin embargo resulta claro que la 'autonomía' de los segmentos autónomos mismos no es una autonomía de 'independencia', puesto que cada uno sólo adquiere su sentido definitivo en relación con el conjunto del film, que es el 'sintagma máximo' del cine" (29).

Dentro de los segmentos autónomos, las diferencias específicas que van concretando, por exclusión, los caracteres propios e inconfundibles de la secuencia determinan a esta, en primer lugar, como un sintagma (en oposición al plano

autónomo) cronológico (en oposición al paralelo y al seriado, que son sintagmas acronológicos), narrativo (en oposición al descriptivo) y lineal (en oposición al sintagma alternado). Tras ese proceso de exclusión quedan en pie la escena y los dos tipos de secuencia (ordinaria y por episodios), sintagmas a los que aplica Metz como criterio de diferenciación la continuidad temporal:

"A la escena se le oponen los diversos tipos de sintagmas narrativos lineales en los que la consecución temporal de los hechos presentados 'discontinua'. Se trata de las 'secuencias propiamente dichas'" (30).

La consecución única pero discontinua parece ser, pues, el rasgo distintivo de la secuencia frente a la escena, rasgo que, a su vez, ofrece dos variantes: cuando la discontinuidad temporal puede permanecer desorganizada y de algún modo dispersa nos encontraríamos ante la 'secuencia ordinaria' mientras que si la discontinuidad aparece organizada y se convierte en el principio mismo de construcción e inteligibilidad del sintagma estaríamos ante la 'secuencia por episodios'.

Merece la pena remontarse a la primera versión de la gran sintagmática, hecha en el Segundo Festival del Nuevo Cine de Pesaro celebrado en 1966 -pocos meses antes de que ofreciera la segunda-, para encontrar una descripción bastante ajustada de las ideas de Metz con respecto de la secuencia en comparación con la escena:

"La secuencia constituye una unidad más inédita, más específicamente filmica aún, la de una acción compleja (aunque única) que se desarrolla en varios lugares y 'salta' los momentos inútiles. Ejemplo-tipo: las secuencias de persecución (unidad de lugar, pero esencial y ya no literal; es el 'lugar de la persecución', es decir, la paradójica unidad de un lugar móvil). Dentro de la secuencia hay hiatos diegéticos, aunque reputados insignificantes, al menos en el plano de la denotación (los momentos saltados son 'sin importancia para la historia')" (31).

Si añadimos a la descripción que, al contrario de lo que ocurre con la escena, la secuencia no es el lugar en que coinciden -aunque sólo fuera en principio- el tiempo

filmico y el tiempo diegético tendremos completa la figura de este segmento autónomo que con los demás sirve, según Metz, no para intentar un análisis global del mensaje filmico sino para dilucidar uno solo de los múltiples códigos del filme: el de la lógica espaciotemporal (32).

Podríamos no estar de acuerdo con Metz -y, de hecho, no lo estamos- en el planteamiento general de la gran sintagmática sobre un eje de exclusiones mutuas de los segmentos autónomos propuestos -un eje paradigmático- porque, a pesar del postulado de arbitrariedad que el autor postula para el analista, resulta poco menos que imposible diseccionar el texto fílmico con tales segmentos sin desfigurarlos hasta el punto de hacerlo poco menos que irreconocible.

Por ejemplo, el sintagma alternado que propone y que se caracteriza por lo que aquí hemos llamado las acciones simultáneas, no excluye la presencia de escenas en su interior (de hecho hemos visto que uno de los tipos de organización estructural extraído por nosotros está precisamente basado en la articulación de escenas mediante dicho montaje alternado) y, por otro lado, también puede estar presente en el interior de la propia escena como ha evidenciado el análisis de los filmes de Griffith. Tampoco es concebible la secuencia como un sintagma opuesto a la escena puesto que en su interior siempre encontraremos una articulación espaciotemporal de

escenas.

En pocas palabras, si quisiéramos detenernos a examinar uno por uno los segmentos autónomos propuestos por el semiólogo francés, constataríamos que en casi todos los casos la postulada arbitrariedad le está llevando a operar con parámetros que -por lo que nos dicen los datos extraídos de la obra de Griffith y de algunos de sus antecesores- resbalan sobre la realidad fílmica, a pesar de que en alguna ocasión proclamara el propio Metz la necesidad de haber dedicado muchas horas al visionado de películas antes de proponer un modelo de análisis.

Para definir con mayor claridad mi postura ante la propuesta de la gran sintagmática quiero añadir que no es que yo no esté de acuerdo con la regla básica de toda clasificación -regla que Metz tan brillantemente explica al escribir que *"no se pueden enumerar e identificar los tipos sintagmáticos más que poniéndolos a su vez en paradigmas, y no se puede definir cada uno de ellos más que como una combinación sintagmática de clases paradigmáticas"* (33)-, pero me niego a aceptar por falta de *fundamento in re*, como decían los viejos escolásticos, que los tipos sintagmáticos propuestos se puedan poner en paradigmas, esto es, que sean todos ellos entre sí excluyentes.

Las relaciones espaciotemporales parecen ser el criterio seguido por Metz en la determinación de los segmentos autónomos, criterio que entronca con una de las grandes corrientes -nosotros la hemos remontado hasta Pudovkin- que aparecen en la concepción tradicional de la secuencia. Efectivamente, las relaciones espaciotemporales articuladas por la acción constituyen, también a nuestro juicio, la principal vía de acceso para una comprensión clara y razonable del filme narrativo. No otro es el campo de estudio delimitado por y para este trabajo.

Ahora bien, precisamente el análisis de las relaciones espaciotemporales detectables en los filmes de Griffith -que, hora es ya de decirlo, a pesar de su innegable rudeza sientan las bases definitivas de la narrativa fílmica- no nos permite llegar a la conclusión de que la secuencia se constituya a partir de un tipo específico de dichas relaciones. Y esta afirmación puede valer tanto para la secuencia entendida en su sentido corriente, es decir, tradicional como para los dos sintagmas propuestos por Metz como secuencias propiamente dichas, es decir, la que llama "secuencia ordinaria" y la "secuencia por episodios".

Si retomamos la gradación de la continuidad donde la habíamos dejado en el apartado anterior, recordaremos que al analizar las escenas con que se inicia "EL NACIMIENTO DE

UNA NACIÓN" y que forman parte de lo que en el teatro clásico se llamaba prólogo -que aquí bien podemos denominar introducción o planteamiento- habíamos llegado al punto extremo de las posibles relaciones espaciotemporales. El raccord o continuidad visual había dejado de funcionar entre ellas y, desde el punto de vista temporal, solo podíamos constatar -a partir de la información suministrada por los rótulos- una relación de consecución entre las tres primeras y de contemporaneidad, hasta donde habíamos desglosado, entre la tercera y las siguientes. A pesar de todo, el conjunto de tales escenas iba componiendo una cierta unidad de significado -que bien podríamos denominar secuencia-, pero desde luego no basada en su interrelación espaciotemporal sino en la concatenación causal que la trama iba tejiendo entre ellas.

El análisis de la obra de Griffith no nos permite, por lo tanto, establecer la secuencia como segmento autónomo a partir de la continuidad visual en la que se expresan las relaciones espaciotemporales. Por ese camino los límites quedarán siempre imprecisos porque, como acabamos de ver, en el extremo de la continuidad aparente que sustenta el raccord se pueden y se suelen colocar también las escenas cuando adoptan un orden consecutivo o se despliegan en el plano de la contemporaneidad. Habrá que buscar, pues, otros criterios de clasificación y definición de la secuencia si queremos mantener un elemento de división del texto fílmico que muchos

profesionales del cine y la gran mayoría de los investigadores consideran no sólo útil sino necesario.

Quizá si consideráramos que la continuidad visual, con todos sus posibles grados, no es sino la manifestación parcial, más fuerte y evidente de una escala mayor basada en una continuidad más profunda, esto es, en la concatenación causal que teje la trama podríamos abrir un camino con mejores perspectivas de éxito.

En mi opinión, más allá de los dominios del *raccord* hay que buscar, como hacíamos al analizar las escenas iniciales de "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN", las relaciones causales que -a veces de forma velada- entrelazan una serie de escenas si queremos determinar la posible existencia y también los límites de unidades de significado más amplias. Unidades que con frecuencia el discurso proyecta hacia la historia como las líneas maestras por las que aquella discurre y que, en ese sentido, confirman su referencia "*a una misma parte o aspecto del argumento*", como bien indica la por otro lado confusa definición de secuencia cinematográfica que encontramos en el Diccionario de la Real Academia.

Volviendo a lo que nos muestra la obra de Griffith no hay que olvidar, por supuesto, que cada uno de estos grandes sintagmas goza -como bien decía Metz- de una autonomía

relativa y sólo en el seno del filme adquiere su significado completo. Dicho de otra manera, cada secuencia se abrirá hacia afuera mediante algún tipo de concatenación causal para quedar articulada como un eslabón de la cadena fílmica y, a la vez, su estructura interna mostrará el grado de cohesión o concatenación necesario para determinar su autonomía.

Espero que serán suficientes como ejemplo de lo que estamos diciendo los fragmentos del episodio actual de "INTOLERANCIA" cuyos desgloses hemos utilizado a lo largo del análisis: la huelga, con la fuerte coherencia que manifiestan sus acciones simultáneas, compone una sola secuencia desde el motivo del que toma origen hasta los efectos inmediatos que produce; derivada también de la huelga, aunque como efecto no inmediato, la emigración de los futuros protagonistas a la ciudad muestra -como vimos- los suficientes rasgos de continuidad y, por lo tanto, de cohesión interna para convertirse en un nuevo segmento autónomo mientras que, como efecto todavía menos próximo de la huelga y más directamente vinculado a la emigración, el proceso de adaptación a la vida urbana del muchacho y de "la Abandonada" -proceso al que corresponde el desglose transcrito en el apartado 4.1.10- conforma una tercera unidad amplia de significado cuya estructura interna está basada de nuevo en las acciones simultáneas que posibilita el montaje alternado.

4.2.4. La diversificación del parámetro temporal

Con "INTOLERANCIA" se plantea por primera vez el cine la representación de tiempos distintos y sin posible relación de continuidad en un único texto fílmico. Posibilitadas por el montaje alternado, las acciones paralelas bien podrían ser un recurso narrativo extraído por Griffith de la literatura -el otro gran arte del tiempo-, en concreto de Dickens, a quien el realizador americano reconoce deber buena parte de su sentido de la narración cinematográfica. Trasplantado al nuevo medio de expresión, dicho recurso da lugar a un sistema original dentro del código de montaje al establecer un esquema de relaciones basado precisamente en la ausencia de relación temporal entre los hechos narrados.

Efectivamente, como recogíamos en la descripción, la característica principal de las acciones paralelas -que Metz, abundando en la confusión que allí señalábamos, sigue llamando *montaje paralelo*- estriba en la diversificación del parámetro temporal por lo que, al contrario de lo que ocurre con las acciones simultáneas -también posibilitadas por el montaje alternado-, jamás podrán presentar a lo largo de su desarrollo una confluencia espaciotemporal. La relación específica de las acciones paralelas habrá de estar basada, pues, en los límites que impone su estricta falta de concor-

dancia temporal, es decir, será la relación que establezca el paralelismo propio de la yuxtaposición, que no puede ser otro que el temático.

Como conclusión inmediata de lo dicho hay que establecer que, por principio, las acciones paralelas rechazan cualquier tipo de continuidad visual aparente -la que se evidencia mediante el raccord- y, a su vez, toda posibilidad de concatenación causal que es donde se fundamenta en su más profundo sentido el concepto de continuidad.

Aunque, como enseguida vamos a ver, no podamos estar plenamente de acuerdo con algunas de sus consideraciones, me parece de justicia resaltar la brillante aproximación al filme de Griffith que hace Christian Metz en "Lenguaje y cine" al tratar de lo cinematográfico y lo extracinematográfico. Allí el semiólogo francés recuerda lo siguiente:

"Se ha observado con frecuencia que en la estructura de conjunto de este amplio fresco fílmico -dentro del sistema del filme como decimos aquí- el 'montaje paralelo' y la 'aceleración' tenían un papel muy central"
(34).

Por supuesto, ese es uno de los logros de la particular estructura de "INTOLERANCIA": el rasgo de aceleración inicialmente lenta y hacia el final vertiginosa que presenta el discurso fílmico. Pero no por ello se puede hablar de una amalgama en el seno de la secuencia de los distintos tiempos que allí se conjugan sino de una sucesión alternativa de imágenes pertenecientes a distintas secuencias. Afirmar, como hace Metz, que al principio del film el "paralelismo" se da entre grupos de secuencias y en medio del film interviene entre secuencias para concluir que, al final, dicho paralelismo se instala en el seno de una misma secuencia es, sencillamente, despreciar los datos que el análisis del filme ofrece para colocar una mina de profundidad que haría saltar en pedazos el concepto de segmento autónomo que él mismo propugna.

Si partimos de la concatenación causal y de las relaciones espaciotemporales que ofrece la realidad fílmica para establecer unas divisiones o segmentaciones narrativas útiles para el análisis no podemos saltarnos a la torera en el caso que ahora contemplamos los fundamentos de aquellos tipos sintagmáticos y afirmar que una secuencia puede estar compuesta por una sucesión de imágenes que no mantienen ni pueden mantener entre sí relaciones espaciotemporales o concatenaciones causales de ninguna clase. Aceptando tal principio habría que concluir también -y con mayor razón- que,

en el caso de las acciones simultáneas, las distintas escenas que entran en juego -recuérdese el fragmento de la huelga que hemos analizado- pierden su entidad o, lo que es lo mismo, el significado unitario que las determina como escenas para reducirse a la categoría narrativa de plano.

Quizá habría que buscar nuevos términos que definieran con mayor aproximación los hechos fílmicos tal y como estos se nos muestran, pero mientras tanto no merece la pena añadir confusión al ya enmarañado terreno en el que nos toca movernos.

A Metz parece que le preocupa por encima de todo cubrir los flancos de su gran sintagmática sin sopesar que, al establecer un esquema apriorístico tan férreamente compartimentado, difícilmente podrá comprender todos los aspectos de una articulación tan fluida como la que presentan los elementos básicos de la narrativa fílmica. Y, de hecho, si en sus *secuencias propiamente dichas* la escena desaparece al constituir un segmento distinto en el eje paradigmático, no otra cosa parece ocurrir en el *sintagma alternado*. Sin embargo, las escenas que, por ejemplo, alternan en el fragmento transcrito en el apartado 4.1.10, donde vemos a "la Abandonada" caer en manos del rufián mientras el chico se dedica a despojar a un borracho, mantienen la unidad de significado por encima de la fragmentación en momentos

consecutivos que nos presenta su alternativa presencia en la pantalla. Tanto es así que, siempre que intentásemos narrar la película (historia) en otro medio , dejaríamos plenamente a salvo -como hemos hecho ahora nosotros- el significado unitario de las escenas que estamos recordando. Y lo mismo ocurriría con las distintas secuencias que se entrecruzan en el acelerado final que plantea Griffith y que no por ello han de perder -y menos aún en ese caso, donde ninguna relación si no es la temática o ejemplar circula entre ellas- su sentido de secuencias narrativas, a pesar del sometimiento a uno de los posibles subcódigos de montaje.

Volviendo al esquema general del filme de Griffith, cada una de las cuatro historias que componen el texto presentan a su vez una estructura interna diferenciada donde están presentes las concatenaciones causales y espaciotemporales características de la continuidad. La consecución y la simultaneidad hacen de soporte a una narración que progresa mediante un complejo entramado de elipsis que se proyectan desde el interior de cada historia al relato global.

La elipsis que ahora se ejerce no es sólo entre dos hechos de una misma historia, uno de los cuales -como en el caso de las acciones simultáneas- adquiere una progresión virtual mientras el otro discurre en la pantalla, sino que la progresión representativa de uno de los episodios -sea cual

fuere- conlleva la progresión virtual de todos los demás, eso sí, en parámetros temporales absolutamente distintos.

Para dejar claro esto último vamos a volver por un momento al esquema narrativo de "INTOLERANCIA": en la pantalla acabamos de presenciar un fragmento del episodio de Babilonia; acto seguido nos es presentado otro fragmento de la Noche de San Bartolomé; después le tocará el turno a la Pasión de Cristo y, por último, asistiremos a la huelga de 1912 en Norteamérica. Cuando volvamos a Babilonia, nos hallaremos de nuevo en el primer parámetro temporal, pero ya se habrá ejercido un salto: no se trata de volver al punto en que la representación de este episodio quedó en suspenso, sino que ahora vamos a presenciar hechos que sucedieron más adelante en el tiempo de la narración. La historia de Babilonia ha progresado virtualmente mientras en pantalla nos eran presentados fragmentos de las demás historias que entran en el argumento.

La elipsis está funcionando, pues, como elemento esencial de la estructura interna de la representación en los distintos parámetros temporales que esta incluye, es decir, tanto en el tiempo narrativo del episodio de la historia de Babilonia como en los de los otros episodios que nos han sido ofrecidos en la pantalla. Lo cual equivale a admitir una progresión elíptica o virtual en el seno de cada una de las

historias tanto como en el seno de la narración tomada en su globalidad, pero con la diferencia de que en cada uno de los episodios se maneja un parámetro temporal exclusivo mientras que en el conjunto se hace progresar el argumento mediante los distintos parámetros temporales que entran en su composición.

Podríamos, pues, hablar de una elipsis interna a cada historia y de una elipsis "atemporal" en el sentido de que tiene que ver con todas ellas a la vez. Y esto viene a demostrar también la originalidad del esquema propuesto por Griffith en "INTOLERANCIA", ejemplo único de estructura basada en el paralelismo temporal.

4.3. Los tipos de organización estructural

Los datos recogidos y el análisis que a partir de ellos hemos venido realizando desembocan de forma casi natural en el tema que desde un principio constituye uno de los objetivos de este trabajo: la determinación de los distintos tipos de organización estructural del relato que caracterizan cada una de las etapas estudiadas. Pero antes de centrar definitivamente nuestra atención en ese asunto conviene

recordar que, aunque hayamos fijado el año 1908 como inicio de la que ahora estamos analizando y el 1916 como su límite final, no podemos tomar dichas fechas en el sentido de fronteras cronológicas de un antes y un después nítidamente diferenciados o contrapuestos sino como indicadores del momento aproximado en que se produce la posible aparición de tipos de relato que implican un cambio significativo con respecto de los precedentes.

En el caso de Griffith, ya dejamos constancia de que durante sus primeros años de actividad cinematográfica, cuyo comienzo data de 1908, los filmes que salen de su mano inciden en esquemas y en recursos anticipados por otros pioneros, si bien es cierto que en muchos de ellos podemos adivinar comprobaciones y, a veces, vislumbrar novedosos ensayos de soluciones narrativas que más tarde veremos integradas definitivamente en los títulos que señalan el momento de su madurez creativa. Por otra parte, aunque "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" e "INTOLERANCIA" nos sirvan para marcar el punto culminante y también el final del ciclo, es innegable que el tipo de estructura propuesto en la primera de dichas películas seguirá vigente no sólo en la obra posterior del realizador americano sino que servirá de referencia para la mayor parte de la producción del período mudo y, depuradas las inevitables servidumbres impuestas por la carencia de sonido -como es el caso de los rótulos-, todavía hoy podríamos considerarlo

perfectamente homologable en lo que atañe a la banda de imágenes.

Aunque con ocasión de estas observaciones preliminares quizá me haya inevitablemente adentrado en el terreno reservado a las conclusiones, lo cierto es que me parecía necesario dejar en lo posible clarificadas algunas de las dudas que suelen surgir cuando se intenta delimitar cronológicamente una realidad tan fluida como el devenir de la narrativa fílmica.

Volviendo ya al tema que nos ocupa, es decir, a los posibles tipos de organización estructural del relato detectables en la obra de Griffith, surgen como preguntas previas a la formulación de las hipótesis las mismas que se nos planteaban en la etapa anterior y que, más o menos, expresábamos de la siguiente manera:

1º) ¿Cuántos tipos de distinta organización estructural se pueden extraer?

2º) Si son varios, ¿qué diferencias estructurales se dan entre ellos?

3º) ¿En qué se distinguen de los tipos propuestos y estudiados en las etapas precedentes?

Parece conveniente tratar de esclarecer la última de las cuestiones enumeradas antes de abordar las otras dos y, como paso previo y necesario, adelantar la hipótesis en la que dicha pregunta se fundamenta y a partir de la cual cobra sentido. En correspondencia, pues, con el tercero de los interrogantes expresados nuestra primera hipótesis queda formulada de la siguiente manera:

los tipos de organización estructural detectados hasta el momento no son aplicables a algunos filmes de Griffith, como es el caso de "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" e "INTOLERANCIA". Las importantes diferencias formales y estructurales que se evidencian entre dichos tipos narrativos y los que se pueden extraer de los filmes citados impiden su homologación.

Teniendo como lugar de referencia los datos pertinentes recogidos a lo largo de la descripción, vamos a abordar en primer lugar las principales diferencias formales que han ido apareciendo durante el proceso de análisis y que servirán ahora para verificar la hipótesis propuesta. Su relación puede quedar establecida en los siguientes puntos:

1. Se supera definitivamente el punto de vista fijo de la cámara con respecto a la escena que aún seguía siendo habitual en la etapa anterior y norma inquebrantada en las precedentes. El desglose de la escena en planos posibilita la multiplicación de los puntos de vista sobre los hechos representados que ya no se imponen como globalidad inalterable sino como oferta dinámica y abierta a la selección del narrador. Esto no significa el abandono radical del punto de vista único sino su sometimiento a las necesidades de la narración fílmica.

Con las oportunas reservas, habría que dar una parte de razón a Lewis Jacobs cuando en torno a estos hechos afirma:

"Griffith estableció así la diferencia sustancial entre la dirección cinematográfica y la teatral: en la primera, el elemento básico es la cámara; en la segunda, los actores. La aceptación del nuevo principio transformaba de arriba abajo la fisonomía de la narración cinematográfica" (35).

Lo cierto es que, como hemos señalado en las páginas dedicadas al análisis, lo que venimos llamando ubicuidad de

la cámara cambia radicalmente el aspecto de la representación al generar toda una serie de consecuencias inmediatas que vamos a recoger a continuación.

2. El plano general deja de tener la prioridad absoluta en la escala de tamaños que presentaba en la etapa anterior donde, como en su momento vimos, sólo en contados casos que anticipaban la ruptura de la norma cedía su preponderancia para dejar paso a posiciones de cámara más cercanas a los personajes. Griffith amplía la escala de planos apurando todas las posibilidades que ofrecía la óptica cinematográfica en aquel momento, desde el gran plano general hasta el plano de detalle. Pero no es sólo la ampliación de la escala lo que nos interesa reseñar sino el uso permanente de los distintos tipos de plano en función de una selección libre y consciente de los momentos de acción que se desean destacar a través del tamaño.

3. El cambio de punto de vista de la cámara lleva aparejado también un cambio bastante frecuente de angulación. Entre los aspectos formales que presentaban los tipos de relato basados en el sistema de coordinación poníamos de relieve la altura llamada normal de la cámara como una constante perfectamente detectable. Ya Porter y los ingleses de Brighton, al adoptar en las escenas rodadas en exteriores planteamientos que venían del campo del reportaje, iniciaron

tímidas y, sobre todo, funcionales rupturas de la norma al colocar la cámara por encima o por debajo de la altura señalada. El salto operado por Griffith consiste en hacer ostensible el cambio de angulación, justificado unas veces por necesidades funcionales -como es, entre otros, el caso de los grandes movimientos de masas- y otras con el claro propósito de enfatizar acciones o personajes.

4. Como corolario del punto anterior, podemos afirmar que en los filmes de Griffith, especialmente en los que señalan el momento de madurez desde la óptica de la narrativa fílmica, aparece una evidente intención focalizadora que se expresa a veces, pero no exclusivamente, mediante la angulación de la cámara. De hecho, además de dicha angulación, el tamaño de los planos, el uso del caché y la aplicación ocasional de recursos ópticos como la apertura y cierre parcial del iris indican con claridad una constante focalización en los filmes del realizador americano que, también en ese aspecto, se distancian de los tipos narrativos propuestos en etapas anteriores.

5. Todavía como consecuencia de la superación del punto de vista único, la ostensible frontalidad de la puesta en escena que señalábamos para las primeras etapas estudiadas y que, mediante la entrada y salida en diagonal de los personajes y la ruptura de la perpendicularidad entre eje

óptico y eje de acción, daba síntomas de ceder en algunas escenas de los filmes de Porter tiende claramente a desaparecer para ser sustituida por esquemas compositivos en los que se manifiesta la búsqueda de perspectivas basadas en la profundidad de campo que, como vimos al tratar de los condicionantes tecnológicos, propician los nuevos objetivos que salen al mercado.

6. En cuanto a los recursos o códigos de transición de una escena a otra cabe señalar también como diferencia, aunque ya no directamente determinada por la superación del punto de vista único, la libertad con que Griffith actúa con respecto de la entrada y salida de campo de los personajes sin renunciar sistemáticamente a ella, lo que hubiera supuesto la aparición supletoria de otro código. A veces los personajes principales estarán ya en campo cuando se abra la escena o no lo abandonarán como signo inequívoco del final o del cambio de la misma en contra de lo que venía sucediendo en la representación por cuadros y que, como vimos, asumen también - con algún indicio de superación- algunos filmes de la etapa inmediatamente anterior a la que ahora analizamos.

Por lo que se refiere a otros códigos, como pueden ser los efectos ópticos y los rótulos, hemos podido constatar algunos usos peculiares y sistemáticos -por lo tanto formalizados- en los filmes de Griffith. Los reseñamos a continua-

ción:

- el rótulo suele aparecer como introductor de la secuencia y, en muchas ocasiones, de la escena asociando así a la información escrita un valor de codificación que indica el cambio de escena o de secuencia con las implicaciones de paso temporal que dicho cambio conlleve;

- el fundido se inserta a veces en el interior de la escena con un sobre-significado de abreviación temporal que recorta lo que sería la duración natural de los hechos narrados;

- la misma función temporal adquiere el encadenado cuando aparece también en el interior de la escena;

- el fundido introduce con frecuencia la intercalación de imágenes narrativamente acronológicas -los contenidos de conciencia- en el interior de la escena;

- por último, el caché es un recurso óptico que acompaña casi constantemente al plano con los efectos compositivos y de connotación que en varios momentos hemos analizado. Su posible función temporal no aparece tan claramente sistematizada, sin embargo, como las que hemos detectado en algunos de los códigos reseñados.

Entrando ya en las diferencias estructurales, vamos a tomar prestado un término de origen filosófico para situar los filmes de Griffith bajo el signo del más puro eclecticismo. No es, pues, en la invención de hallazgos o recursos novedosos donde hay que buscar prioritariamente la originalidad que define sus propuestas narrativas, sino en la capacidad de hacer aflorar todas las potencialidades que albergan las fórmulas descubiertas por sus predecesores y amalgamarlas para lograr un grado de complejidad estructural hasta ese momento insospechado.

Con respecto de los tipos de organización del relato basados en el sistema de coordinación, los de Griffith se hallan instalados desde un principio en el terreno de la subordinación por lo que mantienen con aquellos una insalvable distancia. El paso del sistema de coordinación al de las relaciones sintagmáticas operado en la etapa anterior, donde estudiamos las diferencias que se daban entre ambos, madura en la obra del realizador americano hasta el punto de que, liberado de cualquier lastre narrativo, utiliza cuando le parece conveniente un modo de representación que en algunos aspectos podría evocar el de aquellas primeras épocas, pero dejando que circule bajo esas relativas apariencias la concatenación causal que preside la trama. Así lo hemos podido constatar en el planteamiento narrativo basado en la consecución temporal con que presenta los hechos y personajes que

sirven de escenas introductorias de "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN". Por lo demás, en lo que a la articulación espaciotemporal se refiere, ningún parentesco se puede establecer entre lo que muestran los filmes de Griffith y el simple ordenamiento sucesorio de los hechos que, pocos años antes, presidía el desarrollo argumental en las obras de Méliès y en todas las que seguían el esquema de la representación en cuadros.

Las referencias inmediatas que se puedan detectar en la obra del realizador americano hay que buscarlas en Porter y en los filmes de Brighton que es donde definitivamente comienza a operar la concatenación causal propia de las relaciones sintagmáticas. Vamos a dirigirnos, pues, a las películas que nos sirvieron de ejemplo en aquella etapa para intentar establecer las diferencias que sustentan y, al mismo tiempo, prueban también en el terreno de las estructuras la hipótesis propuesta.

La más importante de tales diferencias, a mi parecer, es que ninguno de los dos tipos característicos de la etapa anterior es aplicable en estado puro a cualquiera de los textos narrativos que ofrece la obra de Griffith correspondiente a su momento de madurez, en especial a "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" e "INTOLERANCIA", los dos filmes que vamos a proponer como ejemplos de esta etapa.

De hecho, el tipo basado en la aparición del plano, para el que utilizábamos como ejemplo único la película de Smith titulada "LAS DESVENTURAS DE MARY JANE", quedaba definido fundamentalmente por la peculiar articulación espaciotemporal que conlleva la segmentación interna de la escena en momentos sucesivos, cada uno de los cuales corresponde a lo que en el quehacer cinematográfico vino a llamarse 'plano'. Ahora bien, ninguno de los filmes de madurez de Griffith -y difícilmente alguno de los primeros, al menos de los varios que yo he podido visionar- contempla como único y definitivo rasgo característico esa articulación interna de la escena sino que, por el contrario -y lo hemos destacado a lo largo del análisis- con frecuencia aparecerá inmersa en el seno de un amplio tejido de articulaciones complejas.

Tampoco el tipo basado en las acciones simultáneas, para el que se eligió como ejemplo "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", del americano Porter, se puede aplicar sin más a "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" y mucho menos todavía a "INTOLERANCIA". Tanto en uno como en otro de los dos filmes de Griffith las acciones simultáneas sólo representan una clase de las variadas articulaciones en ellos detectables.

Una segunda diferencia tiene que ver con el grado de perfeccionamiento de los rasgos que caracterizan y sirven para definir cada uno de los tipos de organización estructural

de la etapa anterior. Aun admitiendo -como lo hemos hecho- una cierta rudeza o falta de finura en la continuidad aparente entre los planos, no se trata ya de segmentar alguna que otra escena para probar, casi como si se tratara de un intento experimental, los resultados de una nueva posibilidad articuladora. Griffith aplica sistemáticamente y con plena conciencia de los efectos narrativos que desea y puede conseguir la selección de los momentos sucesivos que van a conformar la escena al dividirla en planos. Quiero decir con ello que es perfectamente constatable en su tratamiento de la escena un claro sentido de la planificación o, si se prefiere, del montaje, hasta el punto de que, rigiéndose por el principio de la eficacia narrativa, elige previamente entre mantener un único punto de vista o diseccionar visualmente la representación en distintos momentos. De hecho, se percibe en el visionado de sus filmes cómo las escenas presentadas desde una sola posición de cámara y, como era habitual, en plano general muestran contenidos menos complejos que las que están pensadas con la segmentación interna que propicia el plano.

También en el caso de las acciones simultáneas lleva hasta sus últimas consecuencias narrativas el hallazgo de Williamson y supera con creces el ejemplo del filme de Porter que nos servía para extraer el tipo propuesto. No se trata ahora de que recordemos su constante multiplicación, ni tampoco la aplicación consciente del principio de simultanei-

dad al interior de la escena con la división de esta en planos sino, sobre todo, la potenciación de la influencia recíproca de las acciones implicadas mediante una concatenación causal tan fuerte que el recurso al *deus ex machina* no puede encontrar sitio en la narración mientras que, por el contrario, el montaje alternado logra crear ritmos trepidantes y, si interesa, tan progresivamente acelerados como el *last minute rescue* o "salvación en el último minuto" que en su momento comentábamos.

Por otro lado -y esta es una diferencia también fundamental-, los estrechos cauces narrativos en que se solían mover los filmes de la etapa anterior quedan totalmente superados. La mayoría de los ejemplos analizados mostraban una segmentación interna en escenas que daba lugar a una sola secuencia. Filme y secuencia formaban en ellos una misma unidad narrativa y sólo en contados casos -como "ASALTO Y ROBO DE UN TREN"- pudimos detectar atisbos de una estructura más compleja en la que cabía establecer un principio de separación de ambos sintagmas. Ahora no solamente se multiplican las secuencias sino que por debajo de ellas aparece el resto de la gama de unidades narrativas con posibilidad de significado autónomo y, todavía en un estrato inferior o, mejor, en la base de la cadena fílmica, el plano como elemento que fragmenta el significante, una función de la que carecen los escasos planos que como tales podemos identificar en los

filmes de Porter.

Las diferencias reseñadas nos permiten considerar suficientemente probada la hipótesis que hemos formulado y que abre el camino para proponer otra más con la que pretendemos dar respuesta a dos de los interrogantes que en torno a los tipos de organización interna del relato suscitaba el análisis de la obra de Griffith, es decir, su número y, si es pertinente extraer más de uno, los rasgos que los definen y distinguen entre sí. Nuestra segunda hipótesis puede quedar enunciada en los siguientes términos:

aparecen en esta etapa dos tipos de organización estructural del relato claramente diferenciables por su articulación espaciotemporal: el primero de ellos -ejemplificado por "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN"- integra y perfecciona, por superación, las adquisiciones narrativas precedentes mientras que el segundo -que sólo presenta, como único ejemplo, "INTOLERANCIA"-, muestra una estructura general basada en el paralelismo de las acciones y, dentro de ella, tantas estructuras independientes como episodios narrados -cuatro en total- a las que es perfectamente aplicable el

primero de los dos tipos de organización detectados.

Antes de entrar en el estricto terreno de la demostración conviene, quizás, que clarifiquemos por razones metodológicas el camino que seguiremos en ella. Dado que el segundo de los tipos anunciados se caracteriza por lo que podríamos definir como una superestructura que da cabida en su interior a cuatro narraciones de rasgos estructurales propios del primero, es necesario estudiar de antemano los atributos que definen a este para abordar con los suficientes conocimientos la compleja estructura narrativa de aquel. Sirviéndonos como ejemplo de "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN", vamos a situarnos, pues, ante el primero de los tipos narrativos extraíbles para intentar su descripción.

4.3.1. El tipo integral de organización

A falta de otro término que se acercara con mayor precisión a la estructura que queremos detallar he optado por adjetivar este tipo con la palabra integral que, según el

diccionario, se aplica a aquello que comprende todas las partes o aspectos de lo que se trata.

En efecto, el primer tipo que por abstracción podemos obtener de los filmes de Griffith y para el que "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" se presenta como el ejemplo más acabado, resume en sí y perfecciona por superación todas las propuestas narrativas precedentes, incluidas -al menos, como hemos visto, en ciertos aspectos formales- las más primitivas.

Sin lugar a dudas ese es el rasgo general que lo define, un rasgo que evidentemente tiene que ver tanto con los aspectos formales como con los que afectan directamente a la estructura interna del discurso. De unos y de otros hemos tratado ya al establecer las diferencias entre los tipos de relato que ahora nos ocupan y los de la etapa precedente. En lo que se refiere a los aspectos formales, las diferencias allí señaladas son comunes a toda la obra de madurez de Griffith, por lo que no nos servirían ahora para trazar la línea de frontera que separa los dos tipos de estructura que estamos intentando someter a contraste.

Vamos a centrarnos, pues, en el terreno de los aspectos estructurales que tienen que ver con la articulación de los elementos narrativos esenciales del discurso fílmico, terreno donde, además de los rasgos señalados al diferenciar

esta etapa de las anteriores, el análisis de los datos pertinentes recogidos en la primera parte del capítulo revela como atributos del tipo integral los que a continuación exponemos:

1. El juego de las relaciones sintagmáticas determina de principio a final todo el relato mediante las distintas combinaciones espaciotemporales de las unidades autónomas.

2. Los distintos grados de concatenación causal se proyectan en la articulación espaciotemporal poniendo de manifiesto una escala de continuidad visual donde el *raccord* funciona como elemento o criterio de discriminación. Cuanto más directa sea la concatenación causal más detectable será la presencia del *raccord* entre las imágenes propuestas.

3. Tomando como base la continuidad y como unidad elemental de la cadena fílmica el plano, afloran claramente diferenciadas en este modelo las distintas unidades narrativas combinables en el seno de la estructura y que, de menor a mayor, ofrecen una gradual autonomía de significado. La unidad de acción, la escena y la secuencia -cuyos conceptos hemos estudiado a lo largo del análisis- aparecen perfectamente delimitadas.

4. Los segmentos narrativos de más amplia autonomía, las secuencias, se multiplican en la estructura del tipo inte-

gral.

5. Las relaciones espaciales que la acción genera se determinan por la mayor o menor proximidad que los espacios representados mantengan entre sí o, lo que es lo mismo, por la mayor o menor posibilidad asociativa que el espectador pueda establecer entre ellos.

6. Sucesión, consecución, simultaneidad y contemporaneidad son las cuatro directrices básicas -generadas también por la acción- con las que se define el parámetro temporal de este tipo de relato en el que ocasionalmente aparecen representados algunos contenidos de conciencia que se insertan en el devenir de los hechos y que, desde el punto de vista de la narrativa, podrían ser considerados como acronológicos.

Tanto la sucesión como la consecución y la simultaneidad pueden marcar las relaciones temporales que se dan en el seno de la escena, es decir, entre los planos y las unidades de acción que con frecuencia la segmentan.

Las relaciones entre escenas se suelen establecer, en lo que al tiempo fílmico se refiere, sobre la consecución y la simultaneidad. En algunas ocasiones se detectan relaciones de sucesión y, también, de contemporaneidad.

Las relaciones entre secuencias van presididas siempre por la consecución, no dándose entre ellas ninguna de las otras posibilidades contempladas.

7. El último aspecto destacable por su importancia es la organización de las articulaciones reseñadas en función del ritmo dramático, con sucesivas aceleraciones y desaceleraciones que desembocan en el grandioso clímax que precede al momento del desenlace.

Merece la pena ilustrar este último aspecto recurriendo al filme que nos sirve de ejemplo, "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN", donde la relación entre las escenas iniciales se establece básicamente a partir de la consecución y de la contemporaneidad para ir dejando paso poco a poco, de acuerdo con el incremento de la concatenación causal, a las relaciones de simultaneidad que posibilita el montaje alternado y que llegan a su punto máximo en las escenas de la guerra para después remansarse y volver de nuevo a la consecución y a la contemporaneidad. El ciclo se irá repitiendo hasta que, hacia el final, la multiplicidad de los acontecimientos implicados mediante el montaje alternado se polarizan en un doble clímax (el rescate de Elsie Stoneman y la salvación de la familia Cameron) donde la aceleración juega un papel fundamental.

Esta descripción de la estructura narrativa del tipo que hemos denominado integral es sustancialmente trasladable a cada una de las cuatro historias que componen "INTOLERANCIA", si bien es cierto que existe un notable desequilibrio en su desarrollo, como inmediatamente pasamos a comentar.

4.3.2. El tipo basado en el paralelismo temporal

Quizá en el hecho de que "INTOLERANCIA" sufriera, de manos del propio Griffith, una sustancial reducción para dejarla en las tres horas y cuarenta minutos que viene a durar en su versión definitiva habría que buscar una de las razones que expliquen el desigual desarrollo que sus cuatro historias presentan. Si tenemos en cuenta que la primera versión montada tenía una duración aproximada de ocho horas cabe muy bien sospechar que en la selección del material descartable hubieron de contar razones tan de peso como la acogida dispensada por el público a cada uno de los relatos y, desde luego, la decantada sensibilidad del propio Griffith hacia el melodrama -que es donde se inscribe el episodio americano- y, por otra parte, su conocida afición al cine espectacular. Lo cierto es que el relato de la vida y pasión de Cristo queda

enormemente desdibujado y muy endeble el de la matanza de los hugonotes en comparación con la caída de Babilonia o el desarrollo que presenta en la versión que conocemos el episodio centrado en la América moderna.

Con todo, lo que nos dejan ver hoy las imágenes confirma en general la posibilidad de aplicación del tipo de relato que acabamos de describir, el que hemos llamado integral, a cada uno de los cuatro episodios que componen "INTOLERANCIA". La correspondencia entre la estructura de estos, sobre todo la de los dos cuyo desarrollo ha sufrido menos amputaciones, y el tipo extraído de "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" es incontestable: en todos aparecen los mismos planteamientos formales y los mismos aspectos estructurales. En todo caso, sólo cabría destacar como diferencia apreciable la carencia en el episodio sobre la vida de Cristo del desarrollo rítmico que sirve de eje dramático al tipo integral, carencia seguramente explicable por la profunda reducción que lo ha desfigurado.

Por lo que cuentan los historiadores -y de ello da fe, sin lugar a dudas, el propio filme-, Griffith intentó construir un gran retablo en torno a la intolerancia como una constante de la especie humana que se refleja en los hechos históricos. Dejando a un lado las connotaciones fatalistas de tal idea argumental, lo que nos interesa destacar aquí es que,

quizá movido por un afán ejemplarizador, optó por intercalar los episodios entre sí buscando un acercamiento visual que reflejara las concomitancias de hechos cronológicamente separados y sin posible concatenación causal. El resultado fue la atípica y compleja estructura del filme que intentamos ahora describir.

El tipo estructural de "INTOLERANCIA" se basa, en principio, en la yuxtaposición, pero mediatizada por el montaje alternado, fórmula que da lugar a lo que nosotros hemos denominado "acciones paralelas" para subrayar con ello la oposición conceptual y narrativa que existe con el otro posible resultado de la utilización de la misma técnica de montaje: las acciones simultáneas.

La yuxtaposición alternada de cuatro relatos diferentes, cada uno de los cuales presenta su propia estructura interna, es lo que da lugar a una peculiar estructura de conjunto cuyos rasgos específicos vamos a enumerar:

1. No aparece ninguna relación de continuidad entre los distintos episodios mientras que en el interior de cada uno de ellos se dan todas las relaciones conocidas hasta ahora y presentes en el tipo anterior. Por lo tanto, ni el *raccord* ni la concatenación causal que da lugar a las diversas articulaciones espaciotemporales son detectables entre las

imágenes correspondientes a episodios distintos.

2. Como consecuencia de lo anterior, no hay ninguna clase de convergencia espaciotemporal entre los cuatro relatos.

3. También como consecuencia del primer rasgo o aspecto específico, la alternancia que el montaje propicia entre los distintos relatos no puede dar lugar a la aparición de segmentos autónomos -secuencias en este caso- compuestos de imágenes de los cuatro relatos.

4. Sin embargo -y este es un aspecto destacable-, los relatos no presentes en pantalla mantienen un cierto desarrollo virtual, es decir que siguen progresando cada uno en su parámetro temporal sin que por ello podamos deducir ninguna influencia recíproca.

5. Cada uno de los relatos mantiene su propio ritmo dramático, con características similares a las encontradas en el tipo extraído de "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN".

6. La estructura de conjunto desarrolla, a su vez, un ritmo dramático mediante un acortamiento progresivo de los tiempos de presencia en pantalla de cada uno de los relatos alternantes. Este hecho da lugar a una peculiar

conjunción de ritmos con la que se pretende potenciar el múltiple clímax final.

Los aspectos reseñados ponen en evidencia, a nuestro juicio, la incompatibilidad del tipo que hemos llamado integral con el que acabamos de describir y, por ello mismo, sirven para verificar la segunda hipótesis propuesta, es decir, la existencia de dos tipos distintos de organización estructural del relato extraíbles de los filmes más representativos de esta etapa.

NOTAS AL CAPÍTULO IV

- (1) VILLEGAS, M.: Los grandes nombres del cine, Ed. Planeta, Barcelona, 1973, vol.I, p. 36.

- (2) Así lo asegura, entre otros, Gabriel Ramírez en su libro El cine de Griffith, Ed. Era, México, 1972, p. 51.

- (3) GUBERN, R.: Historia del cine, Ed. Lumen, Barcelona, 1971, vol.I, p. 83.

- (4) GUBERN, R.: op. cit., vol.I, p. 126.

- (5) GUBERN, R.: op. cit., vol.I, p. 163.

- (6) VILLEGAS, M.: op. cit., vol.II, p. 32.

- (7) VILLEGAS, M.: ibíd.

- (8) MITRY, J.: Estética y psicología del cine, Ed. Siglo XXI, Madrid, 1978, vol.I, p. 326.

- (9) JACOBS, L.: La azarosa historia del cine americano, Ed. Lumen, Barcelona, 1971, vol.I, p. 153.

- (10) BAZIN, A.: ¿Qué es el cine?, Ed. Rialp, Madrid, 1966, p. 125.
- (11) JACOBS, L.: op. cit., vol.I, p. 161.
- (12) GUBERN, R.: op. cit., vol.I, p. 127.
- (13) VILLEGAS, M.: op. cit., vol.II, p. 29.
- (14) LINDGREN, E.: El arte del cine, Ed. Artola, Madrid, 1954, p. 222.
- (15) AA.VV.: Enciclopedia focal de las técnicas de cine y televisión, Ed. Omega, Barcelona, 1976, p. 459.
- (16) LINDGREN, E.: op. cit., pp. 224 y 221.
- (17) REISZ, K.: Técnica del montaje, Ed. Taurus, Madrid, 1966, p. 25.
- (18) JACOBS, L.: op. cit., vol.I, pp. 263-264.
- (19) MITRY, J.: op. cit., vol.I, p. 181.
- (20) MALRAUX, A.: Esquisse d'une psychologie du cinéma, en NRF, París, 1946.

- (21) METZ, CH.: Ensayos sobre la significación en el cine, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 168.
- (22) SÁNCHEZ, R.C.: El montaje cinematográfico, arte de movimiento, Ed. Pomaire, Barcelona, 1976, p. 51.
- (23) BURCH, N.: Praxis del cine, Ed. Fundamentos, Madrid, 1970, p. 18.
- (24) MITRY J.: op. cit., vol.I, p. 183.
- (25) METZ, CH. y otros: Análisis estructural del relato, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970.
- (26) PUDOVKIN, V.I.: Film Technique and Film Acting, Ed. Vision Press Limited, Londres, 1968, p. 84.
- (27) PUDOVKIN, V.I.: op. cit., p. 71.
- (28) METZ, CH.: Ensayos sobre la significación en el cine, Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972, p. 204.
- (29) METZ, CH.: ibíd., p. 194.
- (30) METZ, CH.: ibíd.. p. 204.

- (31) METZ, CH. y otros: Análisis estructural del relato, op. cit., p. 148.
- (32) METZ, CH.: Lenguaje y cine, Ed. Planeta, Barcelona, 1973, p. 233.
- (33) METZ, CH.: ibíd., p. 213.
- (34) METZ, CH.: ibíd., p. 140.
- (35) JACOBS, L.: op. cit., vol.I, p. 162.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Si las conclusiones han de cerrar, como es preceptivo, todo proceso de investigación, parece necesario entrar en ellas retomando las hipótesis que fundamentaban dicho proceso y los objetivos que a través de él se pretendía alcanzar.

La constatación de haber logrado los objetivos propuestos y verificado las hipótesis de carácter general

-unos y otras expuestos en la introducción a la tesis- va a constituir, pues, el núcleo del presente capítulo con el que se pretende ofrecer una visión general y, al propio tiempo, suficientemente pormenorizada de los resultados obtenidos a lo largo de los análisis relativos a las cuatro etapas en que metodológicamente fue dividido el trabajo, de forma que también desde aquí se pueda obtener una aproximación coherente y satisfactoria al campo investigado.

Para una mayor claridad expositiva dividiremos el capítulo en dos apartados: el primero estará dedicado a las conclusiones que se derivan de la comprobación de las hipótesis mientras que el segundo se centrará en la consecución de los objetivos generales.

Conclusiones derivadas de las hipótesis

De las seis hipótesis que servían de punto de arranque a nuestra investigación, la primera hacía referencia a la articulación espaciotemporal como el armazón sustentador del resto de los sistemas configurables en el seno del filme narrativo durante el período mudo. De alguna manera cabría afirmar también que la verificación de esa hipótesis posibilitaba y condicionaba todas las demás por lo que conviene constatar cuanto antes su verosimilitud a partir de los datos obtenidos a lo largo de los capítulos precedentes.

En efecto, ya la primera aproximación al cinematógrafo nos lo mostraba como un invento de física recreativa cuya particularidad consistía en la captación y reproducción de imágenes en movimiento. No de otra manera lo entendieron los hermanos Lumière y todos los que, al igual que ellos, se habían dedicado a investigar el campo de la fotografía animada. En la ilusión de movimiento halló el cine sus señas de identidad como medio de expresión y su inicial acercamiento a la realidad sensible plasmada en el reportaje.

Ahora bien, como en su momento indicábamos, parece inevitable que toda percepción del movimiento y, por lo tanto, también su representación ha de implicar ya de por sí la

presencia de una articulación espaciotemporal. Dicho de otra manera, todo movimiento se manifiesta y caracteriza por la relación de dos parámetros, uno espacial y otro temporal, que forman su marco de referencia. En algún sentido, pues, la relación espaciotemporal se afirma como un aspecto esencial y, sin duda, el más irrenunciable del tipo de comunicación que se establece mediante la imagen animada.

En esa articulación -que bien podríamos llamar inmediata o primaria- aparecen enraizados los demás aspectos constitutivos tanto de los primeros reportajes como de las películas que inauguran la historia del filme narrativo y que tienen su prototipo en "EL REGADOR REGADO", desde la propia puesta en escena a los códigos que la regulan y que, como veíamos en el caso del filme citado, se expresan en la posición única de la cámara, en la entrada de los personajes en campo, en la frontalidad de la representación y, como es natural, en toda una serie de otros aspectos narrativos que no nos detuvimos a considerar por la delimitación previa del campo de estudio que nos proponíamos abarcar.

La articulación primaria y esencial muestra ser, pues, el rasgo estructural más característico de los filmes y reportajes de la que en este trabajo hemos considerado primera etapa del cine. Filmes y reportajes que están rodados en un solo plano, es decir, que no ofrecen tipo alguno de

hiato con respecto al tiempo o al espacio sino una relación perfectamente lineal y continua de ambos parámetros.

Pero, a su vez, esa misma articulación fundamenta y posibilita el resto de las posibles organizaciones tempoespaciales del filme narrativo, al menos durante el resto de las etapas correspondientes al período mudo que hemos venido estudiando. De hecho, si plano, escena y filme se identifican en el primer planteamiento estructural del relato fílmico, el segundo se caracteriza por la aparición de varios planos-escena en el seno del filme o, lo que es lo mismo, de distintas unidades narrativas cada una de las cuales presenta en su interior una relación lineal y continua del vector temporal con el espacial. El filme, por el contrario, al contener más de una de dichas escenas, plantea una organización estructural basada en la coordinación y, por lo tanto, en una progresión narrativa que se aleja de la estricta continuidad espaciotemporal para instalarse en la consecución, donde los hiatos diegéticos juegan un papel fundamental en el orden de desarrollo del relato.

En tipos de organización más complejos, basados en la subordinación o, en términos más cercanos a la semiología, en las relaciones sintagmáticas -como es el caso de lo que hemos llamado acciones simultáneas, pertenecientes ya a una tercera etapa del filme narrativo-, la articulación primaria

constituye el lugar de referencia obligado para determinar la clase de relaciones espaciotemporales que el discurso fílmico establece entre los distintos segmentos autónomos que dan vida al relato y también, como hemos tenido ocasión de comprobar, entre las unidades narrativas o planos que componen algunos de esos segmentos.

En cualquier caso, estas otras articulaciones -que en cierto sentido podríamos llamar secundarias- constituyen el rasgo específico de las organizaciones estructurales gradualmente más complejas que van apareciendo en la evolución de la narrativa fílmica y forman a su vez el sustrato en el que asientan otros elementos específicos y los sistemas que los regulan. Así, con los filmes basados en la coordinación vemos nacer toda una serie de códigos de transición, desde el fundido y el encadenado al rótulo explicativo, relacionados con el orden temporal de la representación mientras que en las narraciones presididas por el principio de causalidad, donde las relaciones sintagmáticas determinan el orden del relato, además de los códigos anteriores hacen su definitiva presencia todos los elementos de codificación que sirven para establecer los distintos grados de continuidad visual entre las sucesivas imágenes.

Por todo lo expuesto -que no es sino una parte de los múltiples aspectos puestos de relieve a lo largo de los

procesos de análisis-, podemos concluir afirmando la validez de la primera hipótesis general propuesta en la introducción a este trabajo y que definitivamente formulamos en los siguientes términos:

la específica articulación espaciotemporal que la acción genera constituye en las obras del período investigado la armazón sobre la que se sustentan el resto de los sistemas configurables en el seno del filme narrativo.

Apoyada en esa primera hipótesis y desde la perspectiva historicista por la que pretendía discurrir nuestra investigación, la segunda hipótesis contemplaba la posibilidad de una evolución de las estructuras narrativas, de menos a más complejas, atendiendo a su articulación espaciotemporal.

Por lo que hemos podido constatar en las distintas etapas en las que se ha centrado este trabajo, parece que, efectivamente, la narrativa filmica va adquiriendo un progresivo grado de madurez que se traduce en la incorporación de nuevos recursos que ofrecen la posibilidad de una mayor complejidad estructural al plantear articulaciones cada vez más independientes de la estricta relación lineal entre el

espacio y el tiempo de la narración.

Así lo demuestra la comparación de los distintos tipos de organización interna del relato puestos en evidencia a lo largo de la investigación. Si en la primera de dichas etapas, al coincidir plano, escena y filme, no cabe otra posibilidad que la perfecta coincidencia del parámetro espacial con el temporal, ya los filmes cuya articulación responde a un esquema coordinativo, como son los de la segunda etapa, presentan una relación que se aleja de la linealidad entre el tiempo de la narración -de la diégesis- y las unidades espaciotemporales que la componen. Los segmentos autónomos o cuadros en los que se despliega el argumento de estos filmes seguirán conservando en su interior la coincidencia de espacio y tiempo al quedar identificados el plano y la escena, mientras que -como veíamos en el análisis- generan hacia el exterior rupturas temporales que dan lugar a la aparición de códigos de transición. El tiempo del relato será, pues, inevitablemente discontinuo, organizado en orden consecutivo para entrelazar o articular entre sí los distintos momentos cronológicos, el antes y el después por los que circula la representación.

Parece evidente por lo tanto que entre los filmes de la primera etapa y los de la segunda se dan notables diferencias en lo que a la complejidad de la articulación

espaciotemporal y, consecuentemente, de la estructura se refiere. Pero seguramente unas diferencias todavía mayores se pueden detectar -y así resulta del análisis- al abrirse camino en la narrativa fílmica los planteamientos del relato que se encuadran ya en el terreno de la subordinación o de las relaciones sintagmáticas. Algunos filmes producidos en Brighton y otros cuya autoría se debe al realizador americano Edwin S. Porter, todos ellos de los primeros años de este siglo, conforman para nosotros una tercera etapa que se caracteriza precisamente por la aparición del principio de causalidad en los dominios del discurso fílmico.

En algunos casos, como ocurre con el filme de George Albert Smith titulado "LAS DESVENTURAS DE MARY JANE", plano y escena dejan de coincidir, lo cual quiere decir que la unidad narrativa mínima del discurso -donde espacio y tiempo siguen manteniendo una relación absolutamente lineal- se torna más flexible y relativa, más sometida a la cadena del montaje y transportadora de un significado menos completo o, lo que es lo mismo, más dependiente de su articulación con el resto de las unidades que forman la escena. La segmentación interna de la escena mediante la aparición del plano conlleva sin duda una mayor complejidad estructural desde el momento en que los hechos representados no se ofrecen como algo global sino como el resultado de una selección y de una interrelación de momentos de acción, portador cada uno de ellos de sus propias

coordenadas espaciotemporales. Y aunque las inevitables rupturas que aparecen entre plano y plano se puedan concebir como simples hiatos de cámara -así lo entiende, por ejemplo, Christian Metz- y, desde luego, no tiendan a desintegrar el significado unitario que, por definición, cohesiona y da sentido a la escena, lo cierto es que generan en el seno de esta una serie de posibilidades articulatorias que por el momento van de la consecución a la simultaneidad.

Como hemos podido comprobar, precisamente la simultaneidad temporal viene a constituir el rasgo característico de la organización estructural de otros filmes de esta tercera etapa, como "ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION", del británico Williamson, y "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", del americano Porter, quien parece perfeccionar la fórmula. Ambos filmes usan como unidad narrativa básica la escena, pero con un valor narrativo en ocasiones próximo al del plano por su sometimiento a las reglas de la causalidad que rigen de principio a fin el relato. El análisis de estos filmes, sobre todo el del segundo, puso en evidencia una complejidad estructural insospechable en las narraciones fílmicas de la etapa anterior, fundamentalmente regidas por la coordinación. De hecho, la acción se bifurca en varias direcciones que dejan de ser consecutivas entre sí para instalarse sobre un único parámetro temporal en el que los hechos narrados se concatenan e interinfluencian causalmente. Pero, como veíamos, dentro de

cada una de esas direcciones los distintos momentos de acción que las escenas presentan sí se suelen ordenar consecutivamente y en ocasiones permiten que la elipsis comprima el tiempo de la narración con respecto de su referente real.

Por último, en la cuarta etapa, correspondiente a los años en que Griffith madura sus propuestas narrativas, las acciones simultáneas se multiplican y afectan tanto a la escena desde dentro -mediante su segmentación en planos- como a su relación con otras escenas y, en algún caso, a las relaciones entre secuencias. Las articulaciones basadas en la consecución y en la simultaneidad alcanzan sus extremas complejidades y, junto a ellas, aparecen la contemporaneidad y, como ejemplo límite, el paralelismo temporal.

A la vista, pues, de los resultados que arroja el análisis nos atrevemos a dar por probada la segunda de las hipótesis propuestas y elevarla a la conclusión que formulamos en los siguientes términos:

tomando como criterio el grado de complejidad de la articulación espaciotemporal resulta pertinente sostener la existencia de una evolución de las estructuras narrativas en los filmes producidos a lo largo del período investigado.

Casi como un corolario de la segunda hipótesis se podía considerar la que, también en la introducción, figuraba como tercera, relacionada a su vez con uno de los objetivos que nos proponíamos alcanzar y de los que más adelante trataremos. Tanto dicho objetivo como la hipótesis tenían que ver con lo que a lo largo del trabajo hemos venido denominando "tipos teóricos de referencia" de las estructuras narrativas que aparecen en las distintas etapas analizadas y que entonces considerábamos extraíbles a partir de las funciones de tres de los elementos a nuestro entender esenciales del discurso fílmico: el tiempo, el espacio y la acción.

Los tipos teóricos de referencia -a los que en ocasiones hemos llamado también tipos de organización estructural del relato o, sencillamente, tipos narrativos- han ocupado una parte importante de nuestra investigación figurando siempre como punto de llegada de los sucesivos análisis. Siete hemos logrado extraer de los filmes tomados como ejemplos caracterizadores de cada una de las etapas. Algunos de ellos, concretamente el primero, el segundo, el tipo basado en las acciones simultáneas y, sobre todo, el que hemos denominado tipo integral -que se corresponde con "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN"- parecen perfectamente homologables, es decir, en buena medida aplicables a otros filmes contemporáneos, surgidos en muchos casos como reiteración de unos esquemas narrativos que en los títulos elegidos como ejemplo

han demostrado un aceptable grado de eficacia traducida en éxito popular.

Así, como subrayábamos a lo largo de las oportunas descripciones históricas, "EL REGADOR REGADO", de los hermanos Lumière, sirvió para inaugurar toda una serie de filmes cómicos rodados en un solo plano-escena de un minuto de duración aproximada estableciendo un tipo de relato -el primero para nosotros- que se repite una y otra vez, sin notables diferencias en lo que a la organización estructural se refiere.

Por su parte, la representación en cuadros que caracteriza a la segunda etapa y que implica una ruptura de la simetría estructural entre el tiempo de la historia y el del discurso al quedar el argumento desglosado en momentos de acción progresivos, pero no continuos ofrece también un tipo de relato -el segundo para nosotros- que, al margen del número de cuadros presentes en cada caso, se puede extraer con toda nitidez y sin ostensibles variaciones de cualquiera de los filmes pertenecientes a esa fase evolutiva. Una segunda fase o -en términos más cronológicos- etapa cuyos límites temporales se solapan con los de la siguiente, como en la descripción indicábamos, a pesar de la gran distancia que las separa en el terreno de los planteamientos narrativos.

Ya vimos que el tipo de relato basado en la simultaneidad temporal, el que resulta de la aparición del plano como unidad segmentadora de la escena y, también, aunque en menor medida, el que hemos denominado "de transición" se complementan a la hora de definir los caracteres específicos de la tercera etapa que, desde una perspectiva histórica, presenta la narrativa fílmica. Pero si los dos últimos mencionados se corresponden cada uno de ellos con un solo filme -"LAS DESVENTURAS DE MARY JANE", del británico Smith, para el tipo basado en la aparición del plano y "LA VIDA DE UN BOMBERO AMERICANO", de Edwin S. Porter, para el de transición-, la organización estructural vertebrada en torno a las acciones simultáneas aparece por primera vez en "ATTACK ON A CHINESE MISSION STATION", del también británico Williamson, y es perfeccionada por el americano Porter en su famoso "ASALTO Y ROBO DE UN TREN", filme elegido por nosotros como ejemplo de este tipo de relato. En su momento no dejamos de indicar que, más allá de la estricta delimitación cronológica, los primeros filmes de Griffith asumían y, a su vez, enriquecían la propuesta narrativa basada en la simultaneidad temporal, por lo que en puridad habría que considerarlos como pertenecientes a esta tercera etapa, si bien es cierto que, por los motivos que allí exponíamos -sobre todo para no desmembrar el estudio que a lo largo de la cuarta etapa dedicamos al realizador americano-, no los habíamos utilizado como ejemplos.

Para terminar, en esa última etapa aparecían dos tipos de organización estructural de los que uno contaba con un solo ejemplo, "INTOLERANCIA", mientras que el otro, representado por "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN", nos permitía concluir su posibilidad de homologación no sólo en buena parte de la producción cinematográfica que, por inevitable imitación, siguió sus pautas narrativas sino también en muchos de los filmes correspondientes al período mudo y, en lo que a la banda de imágenes se refiere, era perfectamente aplicable a gran cantidad de filmes de la época del cine sonoro.

Podemos, pues, elevar a conclusión la tercera de las hipótesis propuestas como puntos de partida de nuestro trabajo y, a tenor de los resultados obtenidos, afirmar que:

a partir de las funciones que tiempo, espacio y acción desarrollan en el seno del discurso fílmico hemos logrado establecer los tipos teóricos que sirven de referencia para contrastar las distintas soluciones combinatorias que ofrece la organización estructural de los filmes representativos de las dos primeras décadas del período mudo.

Directamente relacionada con el primero de los objetivos que se pretendían alcanzar, la cuarta hipótesis general contemplaba la posibilidad de establecer como instrumento de análisis de las articulaciones espaciotemporales un marco cronológico de los datos pertinentes y necesarios, seleccionados y ordenados desde la perspectiva de estudio de la narrativa fílmica. Materializada en la propia metodología del trabajo y en su aplicación práctica, la hipótesis abarca la fase de recogida de datos prevista en el método científico y, también, la selección y ordenación de los mismos para su posterior análisis y valoración.

Como quedó anunciado en las páginas introductorias, cada una de las etapas en que ha sido dividido el proceso de investigación se ha iniciado con una amplia descripción histórica en la que se ha prestado especial atención a todos aquellos aspectos que ofrecían algún tipo de incidencia en el desarrollo de la narrativa fílmica. Quizá en algún caso -no puedo tener reparos en reconocerlo- dicha descripción ha pecado de prolija, pero lo cierto es que a partir de los datos aportados hemos podido establecer las conexiones necesarias para lograr, mediante su selección y ordenación, un marco cronológico pormenorizado y, sobre todo, coherente, donde las aportaciones narrativas de los pioneros del cine y los condicionantes tecnológicos y económicos que formaron su entorno componen con claridad la trayectoria seguida.

Es muy probable que un historiador del medio eche en falta algunos datos dejados, consciente o inconscientemente, en el olvido, pero puedo asegurar que las descripciones han sido realizadas con el mayor rigor científico y siempre teniendo en cuenta los objetivos que se perseguían. Objetivos entre los que no figura, claro está, una aproximación más o menos novedosa a la historia del cine en general sino, fundamental y exclusivamente, una interpretación de los datos que la historia y los documentos ofrecen desde la óptica de la formación y la evolución de la narrativa fílmica.

En este sentido nos parece posible afirmar que la hipótesis propuesta ha sido ampliamente verificada a lo largo de las páginas que ocupa la investigación y, por lo tanto, resulta pertinente la conclusión que a continuación exponemos:

dentro del conjunto de datos que la historia del cine ofrece, la selección y ordenación de aquellos que se refieren a la narrativa fílmica nos ha permitido obtener un marco cronológico de suma utilidad como instrumento de análisis adecuado al estudio de las articulaciones espaciotemporales que componen las distintas organizaciones estructurales resultantes de los filmes más significativos de las

dos primeras décadas del período mudo.

Nuestra quinta hipótesis tenía que ver de alguna manera con todas las anteriores al proponer como el mejor criterio para determinar el grado de concatenación que se da entre varias imágenes sus relaciones de continuidad. Como consecuencia inmediata de la adopción de dicho criterio, la hipótesis contemplaba también la posibilidad de establecer los distintos segmentos autónomos o unidades de significado presentes en el filme narrativo del período mudo precisamente a partir de la continuidad.

De la continuidad se ha tratado una y otra vez a lo largo y ancho de la tesis ya que, desde el instante en que el argumento superó los estrechos límites de la escena única, los cineastas se vieron ineludiblemente abocados a observar las reglas de juego que marcan, por presencia o ausencia, las distintas formas de raccord. El análisis de la obra de Griffith, por la madurez que sus filmes ofrecen en el terreno de la representación, nos pareció el momento oportuno para entrar a fondo en el tema de la continuidad recordando, en primer lugar, las distintas acepciones y usos que el concepto de raccord presenta en el quehacer cinematográfico y de los que se hacen eco los manuales. A partir de ahí, pudimos aproximarnos a la función del raccord en su aplicación más

elemental, es decir, en la unión por corte directo entre los planos o unidades básicas de la cadena fílmica.

Como tuvimos ocasión de constatar, el *raccord* resultaba un elemento esencial de la relación de continuidad en el sentido de que entre un plano y otro se habían de dar unas concordancias directas, de forma que uno determinara al otro y este fuera la continuación de aquel. De hecho, a partir del concepto de *raccord*, en los filmes de Griffith, sobre todo en los que corresponden a su madurez creativa, se pueden detectar dos funciones muy distintas derivadas del uso del plano: en la primera el plano está directamente articulado con otro o con otros mediante el *raccord* para describir una acción; en la segunda, el plano o los planos sirven de elementos conectivos entre las distintas acciones que se desarrollan dentro de la escena y, por lo tanto, no aparecen tan sujetos a las imposiciones del *raccord*.

Teniendo en cuenta esos primeros resultados, pudimos aventurar como hipótesis -más tarde verificada- que en el caso de la articulación directa entre varios planos aparecía un segmento narrativo de cierta, aunque siempre relativa autonomía dentro de la escena que, en cuanto a significación, estaría a caballo entre esta y el propio plano concebido como unidad básica de la cadena fílmica. A este nuevo segmento narrativo -nuevo porque hasta ese momento, que yo sepa, nadie

lo había puesto en evidencia- lo venimos denominando desde entonces "unidad de acción". Mediante la unidad de acción Griffith lleva hasta sus últimas consecuencias el descubrimiento del plano al ejercer, desde los dominios del discurso, una selección y una jerarquización de momentos narrativos dentro de la escena siguiendo un orden dramático que se rige por el principio de causalidad. En cada uno de esos momentos narrativos aparece una fuerte articulación entre los planos que los componen -si es que son varios- mediante el raccord, que no es sino el instrumento de la continuidad visual.

A partir, pues, de la continuidad pudimos descubrir una estructura interna de la escena basada en la simultaneidad temporal y en la unidad espacial como referentes generales dentro de los que se articulan unos segmentos espaciotemporales portadores de significación y otros que solamente cumplen funciones conectivas entre aquellos. Los primeros, las unidades de acción, son los verdaderos núcleos narrativos, los encargados de hacer progresar la historia mientras que los segundos son elementos subsidiarios instalados por el discurso para matizar, ambientar o dar un ritmo determinado a la narración.

Aplicando el criterio de la continuidad al concepto de escena vimos cómo, a partir de que esta puede aparecer narrativamente desglosada en el complejo de segmentos menores

que forman las unidades de acción y los planos que -por su función- bien podríamos denominar conectivos, se provoca un quiebro sustancial de la estructura monolítica que en el aspecto espaciotemporal presenta la escena teatral y presentaba también en la representación fílmica el cuadro o la escena del modelo narrativo propio del sistema de coordinación. No quiere decir esto que se rompa así la sensación unitaria del significado que da sentido al concepto de escena, pero el hecho de que el significante sea fragmentario propicia una articulación discursiva de los elementos espaciotemporales tan flexible que se pone en entredicho la coincidencia de tiempo fílmico y tiempo real y, quizá también, el axioma clásico de las tres unidades como marco de referencia en el que la escena fílmica, al igual que la teatral, habría de encuadrarse según pretenden o admiten muchos investigadores.

Lo que nos dice el análisis de la obra de Griffith es que, en muchos casos, mediante el desglose en planos y en unidades de acción, se traslada la articulación espaciotemporal propia de las acciones simultáneas -que, como en su momento veíamos, está basada en la concatenación causal- al interior de la escena liberándola así de la obligada coerción al marco de las tres unidades clásicas. La acción ya no será un parámetro global y lineal sino una sucesión de momentos que pueden ser continuos o discretos en dependencia del *raccord* que se establezca entre ellos; cada momento de acción se

corresponderá con un punto de vista de la cámara y arrastrará consigo sus correspondientes vectores espaciales y temporales.

A mi juicio, desde la perspectiva de la continuidad cobra la escena -y, también, como hemos visto, otros segmentos del discurso- una dimensión nueva que en ciertos aspectos se aleja del concepto tradicional salvando siempre la unidad de significado a la que hacíamos referencia en el último párrafo del apartado anterior. Tanto es así que a veces lo que no se puede salvar -al menos sin graves fisuras- es el aspecto de unidad espacial que conlleva la escena en su asociación mental con un único y determinado lugar físico que en el teatro se corresponde con el escenario. De hecho, ha quedado demostrado que no es infrecuente en la obra de Griffith encontrar dos espacios distintos tan estrechamente articulados entre sí por la acción que compongan una sola unidad de significado o, como hemos preferido llamarla nosotros, de acción dentro de lo que en ese caso se impone también -desde la continuidad- como una sola escena.

Con todo, manteniéndonos en la perspectiva de la continuidad, no siempre hemos visto aparecer en los filmes del realizador americano el mismo grado de cohesión interna de la escena que presenta la articulación espaciotemporal basada en la simultaneidad. En ocasiones dicha cohesión se refuerza hasta la estricta relación lineal que ofrece la representación

planteada desde un único punto de vista y sin segmentación interna; otras veces, por el contrario, los planos se suceden en perfecta consecución temporal. De ahí que, a nuestro parecer, la continuidad visual propiciada por el *raccord* no puede ser entendida sino como la manifestación más aparente de las relaciones sintagmáticas que la acción genera en el discurso fílmico determinando, a partir de su correlación, las unidades o segmentos que lo componen y abriendo así paso al eje transversal y unificador del sentido.

Tomando como criterio la continuidad aflora, pues, con toda su riqueza y también con todas sus limitaciones, el concepto fílmico de escena desde el que es posible plantearse la existencia y los perfiles definitorios de otro segmento narrativo más amplio, potencialmente formado por la relación de varias escenas organizadas a su vez en torno a una cierta unidad de significado y que tradicionalmente ha recibido el nombre de secuencia. De hecho, siguiendo la obra de Griffith se detecta cómo la articulación espaciotemporal existente entre algunas escenas ofrece una gama de relaciones que, pasando por la consecución, va desde la simultaneidad hasta la contemporaneidad, donde ya deja de actuar el *raccord* y sólo es posible constatar, por la vía del sentido, una concatenación subterránea derivada de la causalidad. Estaríamos así en la zona fronteriza de la continuidad que marca los límites de la secuencia.

Los resultados que desde la perspectiva de la continuidad ofrece el análisis de los filmes estudiados y, en especial, los correspondientes a la etapa en la que surge la obra de madurez de David W. Griffith, nos permite dar por verificada la quinta hipótesis propuesta y, por lo tanto, llegar a la conclusión que ahora formulamos:

la continuidad constituye el mejor criterio para determinar el grado de concatenación que se da entre varias imágenes. A partir de ella hemos podido establecer con claridad los distintos segmentos autónomos o unidades de significado presentes en el filme narrativo de las dos primeras décadas del período mudo.

La sexta y última hipótesis general suponía la existencia demostrable de un proceso de formación de la narrativa fílmica a lo largo de las dos primeras décadas de existencia del nuevo medio. Un proceso que alcanzaría su primer momento de madurez en la obra de D.W. Griffith y cuyos exponentes principales serían "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" e "INTOLERANCIA".

La primera parte de esta sexta hipótesis está íntimamente relacionada con el proceso de evolución de la narrativa fílmica que proponía la tercera y que, a nuestro entender, ha quedado lo suficientemente demostrada como para formular la conclusión correspondiente y más arriba expresada.

Por lo que se refiere al momento de madurez que los citados filmes de Griffith manifiestan, baste recordar lo que afirmábamos al enfrentarnos con la obra del realizador americano, confirmado y reiterado después a la luz de los resultados que iban apareciendo en el proceso de análisis: la gran aportación del que muchos reconocen como "padre del cine" a la narrativa fílmica consistió fundamentalmente en llevar hasta sus últimas consecuencias las potencialidades expresivas que los hallazgos de sus predecesores albergaban. Y lo cierto es que, como acabamos de recordar comprobando la verificación de la quinta de nuestras hipótesis, en sus filmes quedan perfectamente definidos los perfiles característicos de los principales segmentos narrativos con que desde entonces viene operando el discurso fílmico; también una parte importante de los recursos de codificación presentes en la obra cinematográfica que hoy consideramos clásica y, sobre todo, la mayoría de los esquemas de articulación espaciotemporal detectables en el filme narrativo del período mudo y en la banda de imágenes de buena parte del sonoro para los que -como también más arriba hemos apuntado- el tipo de organización estructural

del relato extraíble de "EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN" puede muy bien servir de modelo.

Reafirmar ahora la madurez narrativa de las grandes obras del realizador americano no es sino extraer la conclusión final y generalizadora de lo que el detenido análisis de esos filmes ha dejado perfectamente claro y demostrado.

Consecución de los objetivos generales

Tres eran los objetivos generales que perseguía este trabajo. Objetivos que, como quedó apuntado en la introducción, aparecían interrelacionados de forma tal que cada uno de ellos representaba un paso intermedio para la consecución del siguiente.

El primero de ellos consistía en establecer un marco ordenador que, basado en los datos cronológicos, sirviera de instrumento adecuado para el análisis científico de las dos primeras décadas del cine desde el punto de vista de la narrativa fílmica. Tomando como lugar de referencia dicho marco, el segundo objetivo contemplaba la valoración de las

aportaciones de los cineastas a lo largo del período delimitado como campo de estudio mientras que el tercero proponía partir de dicha valoración, contextualizada en su devenir histórico, para poner en evidencia las estructuras narrativas que sustentan y se deducen del discurso fílmico tal y como se presenta en las obras que marcan los inicios y la primera madurez del nuevo medio de expresión.

En puridad, este tercer objetivo es el que da sentido y justifica la investigación llevada a cabo mientras que los otros dos aparecen como pasos necesarios para alcanzar su consecución. De hecho, tanto la ordenación de los datos recogidos como su posterior valoración forman parte imprescindible del proceso que, por definición, comporta la aplicación del método científico. Y si en nuestro trabajo los hemos propuesto como objetivos con entidad propia, ha sido para subrayar la carencia de un marco cronológico que permitiera una ordenación coherente y especializada de los datos pertinentes y, a partir de él, una valoración fundamentada y cohesionadora de las aportaciones de los pioneros del cine a la narrativa fílmica.

Como quedó anotado en la introducción, en la distintas etapas de que, en función del grado de complejidad de las estructuras narrativas, consta la investigación realizada aparecen como punto de referencia u orientación los

tres objetivos propuestos. Objetivos que, a nuestro entender, han sido parcialmente alcanzados en cada una de dichas etapas y totalmente logrados si se toma en consideración la tesis en su desarrollo global.

Entrando en una justificación detallada de las afirmaciones precedentes, la lectura del trabajo pone en evidencia que, como norma general, la selección de los datos recogidos en la fase descriptiva ha sido realizada bajo el estricto criterio de su pertinencia al campo de estudio previamente acotado y, por otro lado, su ordenamiento cronológico obedece no sólo a las fechas de que tenemos constancia sino también a las conexiones que ofrece cada uno de los datos con el resto de los que caracterizan la etapa que se está investigando y, desde una perspectiva más amplia, con la narrativa fílmica en su conjunto.

De esa manera se puede constatar, por ejemplo, la relación que existe entre ciertos aspectos tecnológicos y económicos con los planteamientos formales y estructurales del discurso fílmico en un determinado momento o, también, la incidencia que en la evolución de la narrativa tuvieron cada una de las distintas aportaciones, en ocasiones al margen de su mejor o peor aceptación inmediata por parte de la mayoría de los cineastas. La visión de conjunto que hemos obtenido así muestra con toda claridad el orden que subyace al desarrollo

o -quizá mejor- fase de formación de la narrativa fílmica y, desde luego, permite dibujar el cuadro cohesionado y coherente del período investigado que se pretendía lograr.

Por lo que concierne al tercero de los objetivos propuestos -y para no dilatar innecesariamente estas páginas-, valgan las consideraciones que acompañaban a las tres primeras conclusiones generales, sobre todo a la tercera de ellas, para demostrar su consecución. De todas formas, permítasenos una vez más insistir en que la detallada descripción de los tipos de organización estructural del relato detectables en las distintas etapas aparece contemplada, a modo de conclusión, en cada uno de los correspondientes capítulos.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV.:

"An Historical Survey of the Professional Motion Picture Camera", en **Journal of the SMPTE**, vol.76, núm. 7 (1967).

AA.VV.:

El cine. Desde Lumière hasta el cinerama. Ed. Argos, Barcelona, 1971.

AA.VV.:

Los objetos. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1971.

AA.VV.:

Análisis de las imágenes. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

AA.VV.:

Enciclopedia ilustrada del cine. Ed. Labor, Barcelona, 1970-1974.

AA.VV.:

El cine. Enciclopedia del 7º arte. Burulán Ed., San Sebastián, 1973-1974.

AA.VV.:

Contribuciones al análisis semiológico del film. Fernando Torres Ed., Valencia, 1976. Edición presentada y anotada por Jorge Urrutia.

AA.VV.:

Enciclopedia focal de las técnicas de cine y televisión. Ed. Omega, Barcelona, 1976.

AA.VV.:

Elementos para una semiótica del texto artístico. Ed. Cátedra, Madrid, 1980.

AA.VV.:

El cine. Enciclopedia Salvat del 7º arte. Ed. Salvat, Barcelona, 1978-1981.

AA.VV.:

Imagen y lenguaje. Ed. Fontanella, Barcelona, 1981.

AA.VV.:

El personaje dramático. Ed. Taurus, Madrid, 1985.

AA.VV.:

Historia universal del cine, Ed. Planeta, Madrid,
1982-1986.

ABRUZZESE, A.:

La imagen fílmica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona,
1976.

AGEL, H.:

Estética del cine. Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1968.

---L'Espace cinématographique. Ed. Universitaires,
París, 1978.

AGUILERA GAMONEDA, J.:

Principios de historia de los medios audiovisuales.
Ed. Tecnos, Madrid, 1980.

ALCOVER, N. y URBEZ, L.:

Introducción a la lectura crítica del film. Ed. Don
Bosco, Barcelona, 1976.

ALLEN, N.:

Film Study Collections. Ed. Frederick Ungar Pu-
blish, Nueva York, 1979.

AMENGUAL, B.:

Clefs pour le cinéma. Ed. Seghers, París, 1971.

ANDREW, D.:

Las principales teorías cinematográficas. Ed.
Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

ARIJON, D.:

Grammar of the Film Language. Ed. Focal Press,
Londres, 1975.

ARISTARCO, G.:

Historia de las teorías cinematográficas. Ed.
Lumen, Barcelona, 1968.

--- La disolución de la razón. Discurso sobre el
cine. Universidad Central de Venezuela, Caracas,
1969.

ARISTÓTELES:

Poética. Ed. Gredos, Madrid, 1974.

ARMES, R.:

Panorama histórico del cine. Ed. Fundamentos,
Madrid, 1976.

ARMINÁN, J. de:

El personaje y su mundo. Ed. Ayma, Barcelona, 1963.

ARNHEIM, R.:

El cine como arte. Ed. Infinito, Buenos Aires, 1971.

---Hacia una psicología de la imagen, arte y entropía. Alianza Editorial, Madrid, 1980.

ARTAUD, A.:

El cine. Alianza Editorial, Madrid, 1973.

ASLAN, O.:

El actor en el siglo XX. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

AUMONT, J. y otros:

Estética del cine. Ed. Paidós, Barcelona, 1985.

AYALA, F. de:

Reflexiones sobre la estructura narrativa. Ed. Taurus, Madrid, 1970.

BAL, M.:

"Narration et focalisation. Pour une théorie des instances du récit", en *Poétique*, 29 (1977).

---"Mise en abyme et iconicité", en *Litterature*, 29 (1978).

---Teoría de la narrativa. Ed. Cátedra, Madrid, 1990.

BALÁZS, B.:

El film. Evolución y esencia de un arte nuevo. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

BANDINI, B. y VIAZZI, G.:

La escenografía cinematográfica. Ed. Rialp, Madrid, 1958.

BARAN H.:

Los sistemas de signos. Teoría y práctica del estructuralismo soviético. Ed. Alberto Corazón, Madrid, 1972.

BARBARO, U.:

El cine y el desquite marxista del arte. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

BARRON, F.:

Personalidad creadora y proceso creativo. Ed.
Morova, Madrid, 1975.

BARRY, I.:

D.W.Griffith, american film master. Museum of
Modern Art, Nueva York, 1940.

BARTHES, R.:

El grado cero de la escritura. Ed. Jorge Álvarez,
Buenos Aires, 1967.

---Ensayos críticos. Ed. Seix Barral, Barcelona,
1967.

---L'Empire des signes. Ed. Skira, Ginebra, 1970.

---Le plaisir du texte. Ed. du Seuil, París, 1973.

---"Les actions", en Poétique du récit. Ed. du
Seuil, París, 1977.

---Sollers écrivain. Ed. du Seuil, París, 1979.

---S/Z. Ed. Siglo XXI, Madrid, 1980.

---Lo obvio y lo obtuso. Imágenes. Gestos. Voces.
Ed. Paidós, Barcelona, 1986.

---El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra
y escritura. Ed. Paidós, Barcelona, 1987.

BARTHES, R. y otros:

La communication audiovisuelle. Ed. Apostolat des
Editions, París, 1969.

---La semiología. Ed. Tiempo Contemporáneo, Buenos
Aires, 1970.

---Análisis estructural del relato. Ed. Tiempo
Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

BAZIN, A.:

¿Qué es el cine?. Ed. Rialp, Madrid, 1966.

BELLOUR, R.:

L'Analyse du film. Ed. Albatros, París, 1980.

---Le cinéma américaine, analyses de filmes. Ed.
Flammarion, París, 1980-1981.

BENVENISTE, E.:

Problemas de lingüística general (I) y (II). Siglo

XXI Ed., México, 1971 y 1977.

---Langue, discours, société. Ed. du Seuil, París,
1975.

BERGER, J. y otros:

Modos de ver. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

BERTIL, M.:

Los nuevos caminos de la lingüística. Ed. Siglo
XXI, Buenos Aires, 1971.

BETTETINI, G.:

Cinema: lingua e scrittura. Ed. Bompiani, Milán,
1968.

---Producción significativa y puesta en escena. Ed.
Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

---Tiempo de la expresión cinematográfica. Ed.
Fondo de Cultura Económica, México, 1984.

---La conversación audiovisual. Ed. Cátedra, Ma-
drid, 1986.

BLANCHE, R.:

Raison et discours. Ed. J. Voin, París, 1967.

BLANCHOT, M.:

El espacio literario. Ed. Paidós, Buenos Aires,
1966.

BLONDEL, M.:

L'Action. Ed. Presses Universitaires de France,
París, 1949.

BOBES, M.C.:

Semiología de la obra dramática. Ed. Taurus, Madrid, 1987.

BOHLER, K.:

Teoría del lenguaje. Ed. Revista de Occidente,
Madrid, 1967.

BOIREL, R.:

L'Invention. Ed. Presses Universitaires de France,
París, 1966.

BOIREL, R.:

Théorie générale de l'invention. Ed. Presses Universitaires de France, París, 1961.

BONOMI, A.:

Universi di discorso. Ed. Feltrinelli, Milán, 1979.

BOOTH, W.C.:

The Rhetoric of Fiction. Ed. Chicago United Press,
Chicago, 1961.

BRADLEY, A.C.:

Shakespearean Tragedy. Nueva York, 1955.

BREMOND, Cl.:

Logique du récit. Ed. du Seuil, París, 1973.

BRESSON, R.:

Notas sobre el cinematógrafo. Ed. Era, México,
1979.

BURCH, N.:

Praxis del cine. Ed. Fundamentos, Madrid, 1975.

---Itinerarios. Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao,
1985.

---El tragaluz del infinito. Ed. Cátedra, Madrid,
1987.

BUSQUETS, L.:

Para leer la imagen. Ed. ICCE, Madrid, 1977.

CABRERA INFANTE, G.:

Un ofico del siglo XX. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1973.

CANFIELD, C.:

El arte de la dirección escénica. Ed. Diana, México, 1970.

CASTAGNINO, R.M.:

Tiempo y expresión literaria. Ed. Nova, Buenos Aires, 1967.

CERAM, C.W.:

Arqueología del cine. Ed. Destino, Barcelona, 1965.

CLAIR, R.:

Reflexiones sobre el cine. Notas para la historia del arte cinematográfico: 1920-1950. Ed. Artola, Madrid, 1955.

---Cine de ayer, cine de hoy--- Inventarios Provisionales Editores, Las Palmas de Gran Canaria, 1974.

CLANCHE, P.:

El texto libre. Ed. Fundamentos, Madrid, 1978.

COHEN-SÉAT, G.:

Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. Ed. Presses Universitaires de France, París, 1946-1978.

COLLET, J. y otros:

Lectures du film. Ed. Albatros, París, 1976.

COSERIU, E.:

Principios de semántica estructural. Ed. Gredos, Madrid, 1977.

COURTES, J.:

Introduction a la sémiotique narrative et discursive. Ed. Hachette, París, 1976.

CRICKS, R.H.:

"Influence britannique dans la technique du cinéma", en Bulletin de l'AFITEC, 2 (1947).

CULLER, J.:

La poética estructuralista. Ed. Anagrama, Barcelona, 1979.

CHABROL, C.:

Sémiotique narrative et textuelle. Ed. Larousse,
París, 1973.

CHABROL, C. y otros:

Semiótica narrativa: relatos bíblicos. Ed. Narces,
Madrid, 1975.

CHATMAN, S.:

Historia y discurso. Ed. Taurus, Madrid, 1990.

CHIARINI, L.:

El cine en el problema del arte. Ed. Losange,
Buenos Aires, 1956.

---Arte y técnica del film. Ed. Península, Barcelo-
na, 1968.

CHKLOVSKI, V.:

Teoría de la literatura de los formalistas rusos.
Ed. Signos, Buenos Aires, 1970.

CHURCH, M.:

Time and reality. Studies in contemporary fiction.
Ed. University of North Carolina Press, Chapel
Hill, 1963.

DAVIS, D.:

Gramática de la producción. Ed. IORTV, Madrid,
1966.

DEBRIX, J. y STEPHENSON, R.:

El cine como arte. Ed. Labor, Barcelona, 1973.

DEL AMO ALGARA, A.:

Estética del montaje. Edición del autor, Madrid,
1972.

DEL AMO Y DE LA IGLESIA, A.:

El cine en la crítica del método. Ed. Cuadernos
para el diálogo, Madrid, 1969.

---Cine y crítica de cine. Ed. Taurus, Madrid,
1970.

DELLA VOLPE, G.:

Lo verosímil fílmico y otros ensayos de estética.
Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1967.

DOLKER, Ch.:

La realidad manipulada. Ed. Gustavo Gili, Barcelo-
na, 1982.

DOMÍNGUEZ HIDALGO, A.:

Iniciación a las estructuras literarias. Ed. Porrúa, México, 1984.

DREYER, C.Th.:

Algunos apuntes sobre el estilo cinematográfico.
Alianza Ed., Madrid, 1970.

DUBOIS, J. y otros:

Rhétorique générale. Ed. Larousse, París, 1970.

ECO, U.:

Appunti per una semiologia delle comunicazioni visive. Ed. Bompiani, Milán, 1967.

---Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas. Ed. Lumen, Barcelona, 1968.

---La estructura ausente. Ed. Lumen, Barcelona, 1972.

---Tratado de semiótica general. Ed. Lumen, Barcelona, 1977.

---Obra abierta. Ed. Ariel, Barcelona, 1979.

---Lector in fabula. Ed. Lumen, Barcelona, 1981.

EHRENZWEIG, A.:

Psicoanálisis de la percepción artística. Ed.
Gustavo Gili, Barcelona, 1976.

EINES, J. y MANTOVANI, A.:

Teoría del juego dramático, Servicio de Publicaciones del M.E.C., Madrid, 1980.

EISENSTEIN, S.M.:

El sentido del cine. Ed. La Reja, Buenos Aires,
1955.

---Problemas de la composición cinematográfica. Ed.
Pueblos Unidos, Montevideo, 1957.

---La forma en el cine. Ed. Losange, Buenos Aires,
1958.

---Teoría y técnica cinematográficas. Ed. Rialp,
Madrid, 1959.

---Reflexiones de un cineasta. Ed. Lumen, Barcelona,
1970.

ENZENSBERGER, H.M.:

Elementos para una teoría de los Medios de Comunicación. Ed. Anagrama, Barcelona, 1971.

EPSTEIN, J.:

Le cinéma du diable. Ed. Jacques Melot, París, 1947.

---La esencia del cine. Ed. Galatea/Nueva Visión, Buenos Aires, 1957.

---La inteligencia de una máquina. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1960.

ESPINAL, L.:

Historia del cine. Ed. Don Bosco, La Paz, 1972.

---Psicología del cine. Ed. Don Bosco, La Paz, 1974.

---Simbología del cine. Ed. Don Bosco, La Paz, 1976.

---Lenguaje cinematográfico. Ed. Don Bosco, La Paz, 1977.

---Sociología del cine. Ed. Don Bosco, La Paz,
1979.

PAGES, J.B. y PAGANO, Ch.:

Diccionario de los Medios de Comunicación: Técnica,
Semiología, Lingüística. Ed. Fernando Torres,
Valencia, 1978.

FELDMAN, S.:

La realización cinematográfica. Ed. Gedisa, Buenos
Aires, 1972.

---El director de cine. Ed. Gedisa, Buenos Aires,
1974.

---Cine: técnica y lenguaje. Ed. Megápolis, Buenos
Aires, 1989.

FERRO, M.:

Cine e historia. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

FORD, Ch. y JEANNE, R.:

Historia ilustrada del cine. Alianza Ed., Madrid,
1974.

FORSTER, E.M.:

Aspectos de la novela. Ed. Universidad Veracruzana,
México, 1961.

FOUCAULT, M.:

Las palabras y las cosas. Ed. Siglo XXI, Madrid,
1968.

FOUCAULT, M. y otros:

Teoría de conjunto. Ed. Seix Barral, Barcelona,
1971.

FRAASEN, C. van B.:

Introducción a la filosofía del tiempo y el espacio. Ed. Labor, Barcelona, 1978.

FRANK, A.:

"Univers de l'image et civilisation du signe", en
Études Cinématographiques, 16-17 (1962).

FRY, R.:

La esencia del cine. Ed. Galatea/Nueva Visión,
Buenos Aires, 1957.

FULTON, A.R.:

Motion pictures. University of Oklahoma Press,
Oklahoma, 1960.

GAMBETTI, G. y SERMASI, E.:

Cómo se mira un film. El cine: conciencia de un fenómeno. Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1967.

GARCÍA JIMÉNEZ, J.:

Comunicación, imagen, sociedad. Ed. I.O.R.TV., Madrid, 1969.

GARCÍA NOBLEJAS, J.J.:

Poética del texto audiovisual. Ed. Eunsa, Pamplona, 1982.

GARRONI, E.:

Proyecto de semiótica. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1975.

GENETTE, G.:

Figures. Essais. Ed. du Seuil, París, 1966.

GHELLI, N.:

Estética del cine. Ed. Rialp, Madrid, 1959.

GODARD, J.L.:

Introducción a una verdadera historia del cine I.
Ed. Alphaville, Madrid, 1980.

GREIMAS, A.J.:

Semántica estructural. Ed. Gredos, Madrid, 1973.

---En torno al sentido. Ed. Fragua, Madrid, 1973.

---"Les actants, les acteurs et les figures", en Sémiologie narrative et textuelle. Ed. Larousse, París, 1973.

---La semiótica del texto. Ejercicios prácticos. Ed. Paidós, Barcelona, 1983.

GREIMAS, A.J. y otros:

Essais de sémiotique poétique. Ed. Larousse, París, 1972.

GREIMAS, A.J. y COURTES, J.:

Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje. Ed. Gredos, Madrid, 1982.

GRUPO DE ENTREVERNES:

Análisis semiótico de los textos. Introducció. Teoría. Práctica. Ed. Cristiandad, Madrid, 1982.

GUBERN, R.:

Historia del cine. Ed. Lumen, Barcelona, 1971.

---Mensajes icónicos en la cultura de masas. Ed.
Lumen, Barcelona, 1974.

---Cien años de cine. Ed. Bruguera, Barcelona,
1983.

GULLON, R.:

Psicologías del autor y lógicas del personaje. Ed.
Taurus, Madrid, 1979.

---Espacio y novela. Ed. Antoni Bosch, Barcelona,
1980.

GUTIÉRREZ ESPADA, L.:

Narrativa fílmica. Ed. Pirámide, Madrid, 1978.

HALL, E.:

The Silent Language. Ed. Anchor Press Doubleday,
Nueva York, 1973.

HAMON, Ph.:

"Pour un statut sémiologique du personnage", en:
AA.VV.: Poétique du récit. Ed. du Seuil, París,
1977.

HAUSER, A.:

Historia social de la literatura y el arte. Ed.
Guadarrama, Madrid, 1968.

HELBO, A.:

Semiología de la representación. Ed. Gustavo Gili,
Barcelona, 1978.

HOGG, J. y otros:

Psicología y artes visuales. Ed. Gustavo Gili,
Barcelona, 1969.

HUSS, R. y SILVERSTEIN, N.:

La experiencia cinematográfica. Ed. Marymar, Buenos
Aires, 1973.

JACOBS, L.:

La azarosa historia del cine americano. Ed. Lumen,
Barcelona, 1972.

---El arte del cine. Una antología de ideas sobre

la naturaleza de la cinematografía. Ed. Casa Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1973.

JAKOBSON, R.:

Questions de poétique. Ed. du Seuil, París, 1973.

---Ensayos de lingüística general. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1975.

JARVIE, I.C.:

Sociología del cine. Ed. Guadarrama, Madrid, 1974.

KAUFFMANN, A. y otros:

La inventiva. Deusto, Bilbao, 1973.

KHUN, R.:

Introducción a la realización cinematográfica. Ed. J.C., Madrid, 1982.

KRISTEVA, J.:

"La productivité dite texte", en *Communication*, 11 (1968).

---"Narration et transformation", en *Sémiotica*, 1 (1969).

---Séméiotiké. Ed. du Seuil, París, 1969.

---El texto de la novela. Ed. Lumen, Barcelona, 1974.

---La révolution du langage poétique. Ed. du Seuil, París, 1974.

KULECHOV, L.V.:

Tratado de la realización cinematográfica. Ed. Futuro, Buenos Aires, 1948.

LALANDE, A.:

La teoría de la inducción y de la experimentación. Ed. Losada, Buenos Aires, 1974.

LAPIERRE, M.:

Anthologie du cinéma. Retrospective par les textes de l'art muet qui devint parlant. La Nouvelle Edition, París, 1946.

LAWSON, J.H.:

El proceso creador del film. Ed. Artiach, Madrid, 1974.

LÁZARO-CARRETER, F.:

Estudios de poética. Ed. Taurus, Madrid, 1977.

LE GRAND, J.:

Handbook of Perception. Ed. Adademic Press, Nueva York, 1975.

LEPROHON, P.:

Historia del cine. Ed. Rialp, Madrid, 1968.

LINDGREN, E.:

El arte del cine. Notas para una valoración crítica del cine. Ed. Artola, Madrid, 1954.

LO DUCA, J.M.:

Historia del cine. Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1975.

LÓPEZ QUINTAS, A.:

Estética de la creatividad. Ed. Cátedra, Madrid, 1977.

LOTMAN, Y.M.:

Estética y semiótica del cine. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

LOTMAN, Y.M.:

Estructura del texto artístico. Ed. Istmo, Madrid,
1978.

LOWENSTEIN, O.E.:

Los sentidos. Ed. Fondo de Cultura Económica,
México, 1969.

LYOTARD, J.F.:

Discurso. Figura. Ed. Gustavo Gili, Barcelona,
1979.

MAILER, N.:

Maidstone y un curso de realización cinematográfica. Ed. Fundamentos, Madrid, 1973.

MALRAUX, A.:

"Esquisse d'une psychologie du cinéma", en NRF,
París, 1946.

MANVELL, R.:

Film. Ed. Eudeba, Buenos Aires, 1967.

MARTIN, M.:

La estética de la expresión cinematográfica. Ed.
Rialp, Madrid, 1962.

MARTÍNEZ BONATI, F.:

La estructura de la obra literaria. Ed. Seix Barral, Barcelona, 1972.

MASCELLI, J.V.:

"Directional Continuity in Motion Picture Photography", en American Cinematographer, nov. 1966.

---The five C's of cinematography. Cine/Grafic Publications, Hollywood, 1970.

MATORE, G.:

L'Espace humain. Ed. du Vieux Colombier, París, 1967.

McLUHAN, M.:

El medio es el mensaje. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1969.

MÉNDEZ LEITE VON HAFE, F.:

Las grandes escuelas de cine. Ed. Cirde, Madrid, 1980.

MERLEAU-PONTY, M.:

Phénoménologie de la perception. Ed. Gallimard, París, 1970.

MERLEAU-PONTY, M.:

Fenomenología de la percepción. Ediciones 62,
Barcelona, 1975.

METZ, Ch.:

Ensayos sobre la significación en el cine. Ed.
Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1972.

---Lenguaje y cine. Ed. Planeta, Barcelona, 1973.

---Psicoanálisis y cine. El significante imaginario. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1979.

MITRY, J.:

Estética y psicología del cine. Siglo XXI Ed.,
Madrid, 1978.

MOLES A. y CAUDE, R.:

Creatividad y métodos de innovación. Ed. C.I.A.C.,
Barcelona, 1977.

MOLES, A. y ROHMER, E.:

Psicología del espacio. Ed. Aguilera, Madrid, 1972.

MOLES, A.:

"La imagen y el texto", en **Medios Audiovisuales**,
106 (1981).

MORIER, H.:

Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique. Ed.
Presses Universitaires de France, París, 1961.

MORIN, E.:

Las estrellas del cine. Ed. Eudeba, Buenos Aires,
1964.

---El cine o el hombre imaginario. Ed. Seix Barral,
Barcelona, 1972.

MORRIS, Ch.:

Fundamentos de la teoría de los signos. Ed. Paidós,
Barcelona, 1985.

MUNSTERBERG, H.:

The Photoplay: A Psychological Study. Ed. D. Apple-
ton, Nueva York, 1916.

NEWMAN, A.S.:

"Camera Mechanics Ancient and Modern", en **Journal**
of the SMPTE, 5 (1930).

NIEREMBERG, G.I. y GALERO, H.H.:

El lenguaje de los gestos. Ed. Hispano Europea,
Barcelona, 1976.

PAOLELLA, R.:

Historia del cine mudo. Ed. Eudeba, Buenos Aires,
1967.

PARIS, J.:

L'Espace et le regard. Ed. du Seuil, París, 1970.

PASOLINI, P.P. y otros:

Ideología y lenguajes cinematográficos. Ed. Alberto
Corazón, Madrid, 1970.

PASOLINI, P.P. y ROHMER, E.:

Cine de poesía contra cine de prosa. Ed. Anagrama,
Barcelona, 1977.

PAVIS, P.:

Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética,
semiología. Ed. Paidós, Barcelona, 1984.

PECORI, F.:

Cine, forma y método. Ed. Gustavo Gili, Barcelona,
1977.

PÉREZ LOZANO, J.M.:

La escenografía cinematográfica. Ed. Juan Flors,
Barcelona, 1959.

PERKINS, V.F.:

El lenguaje del cine. Ed. Fundamentos, Madrid,
1977.

PIAGET, J.:

Naturaleza y métodos de la epistemología. Ed. Siglo
XXI, Buenos Aires, 1973.

PIAGET, J. y otros:

La percepción. Ed. Paidós, Buenos Aires, 1973.

PICAS, J.:

Cine en pedazos. Ed. Galba, Barcelona, 1976.

PIZARRO, N.:

Análisis estructural de la novela. Ed. Siglo XXI,
Madrid, 1970.

POULET, G.:

Études sur le temps humain. Ed. Plon, París, 1949-
1968.

PRIETO, J.L.:

"Fonction et économie", en *Linguistique*, 1 (1965).

---Messages et signaux. Ed. Presses Universitaires de France, París, 1966.

PRINCE, G.:

"Introduction a l'étude du narrataire", en *Poétique*, 14 (1973).

---The reader in the text. Ed. Princeton U.P., Princeton, 1980.

---Narratology: The Form and Function of Narrative. Ed. Mouton, Amsterdam, 1982.

PROPP, V.:

Morfología del cuento. Ed. Fundamentos, Madrid, 1971.

PUDOVKIN, V.:

Film technique and film acting. Ed. Victor Gollanez Ltd., Londres, 1929.

---Lecciones de cinematografía. Ed. Rialp, Madrid, 1960.

---El actor en el film. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1972.

RAIMONDO SOUTO, M.:

Técnica de la cámara cinematográfica. Ed. Taurus, Madrid, 1969.

---Manual de Cine, Audiovisuales y Videoregistros.
Ed. Omega, Barcelona, 1975.

RAMÍREZ, G.:

El cine de Griffith. Ed. Era, México, 1972.

RAMÍREZ, J.A.:

"Anotaciones semiológicas para una gramática del relato icónico", en *Ideas Estéticas*, 124 (1973).

RAMÍREZ MOLAS, P.:

Tiempo y narración. Ed. Gredos, Madrid, 1978.

REISZ, K.:

Técnica del montaje cinematográfico. Ed. Taurus, Madrid, 1966.

REYNERTSON, A.J.:

The Work of the Film Director. Ed. Focal Press,

Londres, 1980.

RICOEUR, P.:

De l'interprétation. Ed. du Seuil, París, 1965.

---La narrativité. Ed. du CNRS, París, 1980.

---Tiempo y narración. Ed. Cristiandad, Madrid, 1987.

RIMMON-KENAN, S.:

Narrative Fiction. Ed. Methuen, Londres, 1983.

RINGLER, S.:

Narrator and Narrative Context in Fiction. Stanford U.P., Stanford, 1981.

ROMAGUERA, J. y ALSINA THEVENET, H.:

Fuentes y documentos del cine. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

ROSSET, J.:

Forme et signification. Ed. J.Corti, París, 1964.

ROTHA, P.:

El cine hasta hoy. Panorama del cine mundial. Ed.
Plaza y Janés, Barcelona, 1964.

ROWLANDS, A.:

Script Continuity and the Production Secretary. Ed.
Focal Press, Londres, 1980.

SADOUL, G.:

Dictionnaire des cinéastes. Ed. du Seuil, París,
1965.

---Dictionnaire des films. Ed. du Seuil, París,
1965.

---Histoire du cinéma mondial. Ed. Flammarion,
París, 1968.

---Histoire générale du cinéma. Ed. Denoël, París,
1973.

---Las maravillas del cine. Fondo de Cultura Econó-
mica, México, 1974.

SAMI, A.:

L'Espace imaginaire. Ed. Gallimard, París, 1974.

SAMUELSON, D.W.:

Motion Picture Camera and Lighting Equipment. Ed.
Focal Press, Londres, 1977.

SÁNCHEZ, R.C.:

El montaje cinematográfico, arte de movimiento. Ed.
Pomaire, Barcelona, 1972.

SARTRE, J.P.:

Questions de méthode. Ed. Gallimard, París, 1967.

SAUSSURE, F.:

Curso de lingüística general. Ed. Losada, Buenos
Aires, 1972.

SCOTT, J.F.:

El cine, un arte compartido. Ed. Eunsá, Pamplona,
1979.

SCHINCKEL, R.:

Cine y cultura de masas. E. Paidós, Buenos Aires,
1970.

SCHMIDT, S.J.:

Teoría del texto. Ed. Cátedra, Madrid, 1976.

SHKLOVSKY, V.:

Cine y lenguaje. Ed. Anagrama, Barcelona, 1971.

SIERRA BRAVO, R.:

Ciencias sociales: Epistemología, Lógica y Metodología. Ed. Paraninfo, Madrid, 1984.

SIKORA, J.:

Manual de métodos creativos. Ed. Kapelusz, Buenos Aires, 1979.

SIMARD, E.:

Naturaleza y alcance del método científico. Ed. Gredos, Madrid, 1961.

SOURIAU, E.:

L'Univers filmique. Ed. Flammarion, París, 1953.

SPANG, K.:

Fundamentos de Retórica. Ed. Eunsa, Pamplona, 1979.

ST.JOHN MARNER, T.:

Cómo dirigir cine. Ed. Fundamentos, Madrid, 1976.

THIBAUT-LAULAN, A.M.:

Le langage de l'image. Eds. Universitaires, París,
1971.

TODOROV, Tz.:

Teoría de la literatura. Textos de los formalistas
rusos. Ed. Signos, Buenos Aires, 1971.

---Literatura y significación. Ed. Planeta, Barce-
lona, 1971.

TUDOR, A.:

Cine y comunicación social. Ed. Gustavo Gili,
Barcelona, 1975.

ULLMANN, St.:

Semántica. Introducción a la ciencia del significa-
do. Ed. Aguilar, Madrid, 1976.

URRUTIA, J.:

Ensayos de lingüística externa cinematográfica.
Centro de Estudios Universitarios, Madrid, 1972.

---"La sintaxis intratextual y extratextual de la
imagen", en **Mensaje y Medios**, 7 (1979).

VALBUENA, F.:

La comunicación y sus clases. Ed. Edelvives, Zaragoza, 1979.

VAN DIJK, T.A.:

Texto y contexto. Ed. Cátedra, Madrid, 1980.

---La ciencia del texto. Ed. Paidós, Barcelona, 1986.

---Studies in the Pragmatics of Discours. Ed. Mouton, La Haya, 1980.

VERNON, M.D.:

Psicología de la percepción. Ed. Horme S.A.E., Buenos Aires, 1973.

VILLEGAS LÓPEZ, M.:

Arte, cine y sociedad. Ed. Taurus, Madrid, 1959.

---El cine en la sociedad de masas. Arte y comunicación. Ed. Alfaguara, Madrid, 1966.

---Los grandes nombres del cine. Ed. Planeta, Barcelona, 1973.

WAGNER, F.:

Teoría y técnica teatral. Ed. Labor, Barcelona,
1974.

WALKER, A.:

El estrellato. El fenómeno de Hollywood. Ed. Anagrama, Barcelona, 1974.

WEINRICH, H.:

Estructura y función de los tiempos en el lenguaje.
Ed. Gredos, Madrid, 1968.

WYN, M.:

Le cinéma et ses techniques. Ed. Techniques Européenne, París, 1975.